BÄUMKER

Geschichte der Tonkunst

Bäumker.

Seiner Majestät
dem Könige

Ludwig von Bayern

ehrfurchtsvoll gewidmet
vom
Verfasser.

Zur

Geschichte der Tonkunst

in Deutschland

von den ersten Anfängen bis zur Reformation.

Zur

Geschichte der Tonkunst

in Deutschland

von den ersten Anfängen bis zur Reformation.

Eine Reihe verschiedener Abhandlungen

von

Wilhelm Bäumker.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1881.
Zweigniederlassungen in *Strassburg, München* u. *St. Louis,* Mo.

Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg.

Vorwort.

Die vorliegenden Abhandlungen enthalten musikhistorische Bildnisse und Skizzen; letztere wurden da gegeben, wo wegen mangelnden Quellenmaterials ein Bild nicht herzustellen war. Zweck derselben ist, einerseits dem Leser einen Einblick zu gewähren in die Geschichte einer weiter zurückliegenden, weniger bekannten Epoche unserer vaterländischen Tonkunst, andererseits gewisse Partien aus der Entwicklungsgeschichte derselben in ein klareres Licht zu stellen und alte Irrthümer zu widerlegen.

Das Büchlein wendet sich an das kunstsinnige, gebildete Publikum. Aus diesem Grunde konnten gelehrte, kritisch gehaltene Erörterungen nicht geboten werden, sondern der Verfasser mußte versuchen, das historische Quellenmaterial, insofern dasselbe geeignet erschien, auch ein größeres Publikum zu interessiren, in eine möglichst populäre Form einzukleiden und so weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Deßhalb sind auch Fachausdrücke im Texte selbst oder in den Anmerkungen erklärt worden. Ebenso wurden einzelne kritische Bemerkungen, welche eine Erklärung und Erweiterung der im Texte gemachten An-

gaben bezwecken, sowie Quellennachweise zur Orientirung derjenigen, die sich eingehender über den behandelten Gegenstand informiren wollen, dem Anhange zugewiesen.

Möge das Büchlein sich derselben Theilnahme erfreuen, welche den früheren Arbeiten des Verfassers (Palestrina — Orlandus de Lassus) entgegengebracht wurde.

Schließlich verfehle ich nicht, dem Kgl. Geheimen Regierungsrath und Oberbibliothekar Herrn Prof. Dr. Lepsius in Berlin, der Verwaltung der Kgl. Paulinischen Bibliothek in Münster und dem Bibliothekar der Gymnasialbibliothek in Elberfeld, meinem verehrten ehemaligen Lehrer, Herrn Professor Dr. Crecelius, welche mir in zuvorkommender Weise die Materialien zu meiner Arbeit zur Verfügung stellten, meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

Niederkrüchten im Oktober 1881.

W. Bäumker.

Inhalt.

I.

Gesang und Musik in alter Zeit bis zur Einführung des christlichen Kirchengesanges.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Gesang und Musik bei unsern Vorfahren in Uebung waren. Wo gäbe es ein Volk, selbst auf der niedrigsten Stufe der Cultur, welches der Musik vollständig entbehrte! Jedes Volk, welches eine Sprache spricht, hat auch seine Gesänge; denn Sprache und Gesang sind eng mit einander verbunden. Wie die erstere dem Menschen dazu dient, seine Gedanken zu offenbaren im Worte, so hat der letztere zunächst den Zweck, im gesteigerten Affect den Worten durch die rhythmisch und dynamisch denselben sich anschmiegende Melodie einen erhöhten Gefühlsausdruck zu verleihen. Dieser offenbart sich, wenn wir von den primitiven Exclamationen der Freude und der Trauer absehen wollen, bei allen Völkern zuerst im Volksgesange. Von einem solchen altgermanischen Volksgesang, der episch-religiöser Natur war, berichtet uns Tacitus: „Die Deutschen preisen in alten Liedern den erdentsprossenen Gott Tuisko und dessen Sohn Mannus als des Volkes Stammväter und Gründer." [1] Auch den Kriegsgott Ziu, den Tacitus Hercules nennt, besangen sie beim Auszug in den Streit als den ersten aller Helden [2]. Selbst Armin lebte im Andenken der Nachwelt fort, denn zur Zeit, als Tacitus seine Annalen schrieb, wurde er von den barbarischen Stämmen in Lobliedern besungen [3].

Ganz besonders bot der Krieg Gelegenheit zum Singen. Mit frohem Gesang oder wildem Lärm erfüllten die Krieger in

der Nacht vor dem Kampfe die Klüfte der Thäler und wiederhallenden Berge[4]. Aus diesen Liedern, die vom Preis und Ruhm der Vorfahren handelten, schöpften sie Muth für den bevorstehenden Kampf. Mit schallendem Kriegsgesang, den die Weiber mit lautem Zuruf begleiteten[5], zogen sie in die Schlacht. Sie hatten eine Art Kriegslied, Barbit genannt, dessen Sang die Gemüther anfeuerte; aus dem Wiederhalle desselben ahnten sie den Ausgang der Schlacht. Sie wurden muthig oder zaghaft, je nach dem Tone ihres Schlachtgesanges. Auch scheint derselbe, meint Tacitus, weniger der Singstimmen, als des Heldenmuthes Einklang zu sein. Sie suchen nämlich rauhes Getön und rollenden Donner hervorzubringen, indem sie die Schilde vor den Mund halten, so daß der abprallende Ton kräftiger und voller anschwillt[6]. Als Musikinstrumente dienten dabei Hörner und Pauken.

Doch auch im Frieden hatten sie mancherlei Veranlassungen zum Singen, so z. B. die Opfer, die festlichen Umzüge, die Leichenbestattungen, Hochzeiten und festlichen Gelage.

Mit den Opfern zur Verherrlichung der Götter waren zugleich Schmausereien verbunden, an denen die ganze Gemeinde sich betheiligte. Natürlich fehlten hierbei nicht Gesang, Tanz und Spiel. Wir schließen dieß daraus, daß die Neubekehrten späterhin diese Art der Gottesverehrung glaubten beibehalten zu können, weßhalb Bonifaz sich veranlaßt fand, den Lärm der Tanzleiche, Mädchenlieder (winileodes) und die Schmausereien in der Kirche zu verbieten[7].

Eine andere Art der Gottesverehrung waren die festlichen Processionen, welche namentlich an den Kalenden des Januar und zur Zeit der Sommersonnenwende abgehalten wurden. Dabei verkleidete man sich in Kalbs- oder Hirschfelle und fuhr die mit Laub bekränzten Götterbildnisse unter Gesang und Tanz über die Straßen und Felder[8].

Eigenthümlich wird es uns vorkommen, wenn wir hören, daß auch bei Begräbniß- und Leichenfeierlichkeiten

gesungen, getanzt und gespielt wurde. Dieses hatte seinen Grund in dem Glauben unserer Vorfahren, daß der Tod, der den Verstorbenen in den Kreis der Seligen eingeführt hatte, ein freudiges Ereigniß für diesen selbst und auch für die Ueberlebenden sei. Deßhalb wurde bei den Begräbnißfeierlichkeiten, welche bis zum siebenten oder nach Umständen bis zum dreißigsten Tage sich wiederholten, auf den Gräbern gescherzt und gelacht, gegessen und getrunken. Es wurden Bären und Tänzerinnen dort zugelassen, Maskeraden und Tänze unter Absingung diabolischer Lieder aufgeführt [9].

Natürlicher scheint es, daß die Eheschließung einen festlich-freudigen Charakter trug. Auch hierbei fehlte nicht das festliche Mahl (daher der Ausdruck vermählen) mit Gesang, Tanz und Spiel. Oft schmausten mehrere Hunderte zusammen, und alle wetteiferten in Pracht und Fröhlichkeit. Nur die Freundinnen der Neuvermählten härmten sich und sangen wehklagende Hochzeitslieder (altdeutsch: gehileih, brutleich). Hier bot sich auch Gelegenheit, Spott-, Schmäh- und Räthsellieder ertönen zu lassen, abwechselnd mit Gesängen aus der Thier- und Heldensage: von Reinhart dem Fuchse und Isegrim dem Wolfe; von Siegfried, dem Drachentödter u. s. w. Als Begleitung diente Harfenspiel [10].

Bei friedlichen Zusammenkünften veranstaltete man auch das den Krieg bloß nachahmende Spiel des Waffentanzes, wobei nackte Jünglinge zwischen aufgepflanzten Schwertern und Spießen umhersprangen unter Begleitung von Musik, die jedenfalls den Rhythmus dazu angab.

Fügen wir nun noch die weissagenden und Zauberlieder [11] hinzu, dann wissen wir alles, was gleichzeitige und spätere Schriftsteller uns über die altgermanische Musik mitgetheilt haben.

Was nun zunächst die textliche Form dieser Lieder angeht, so ist bis zum neunten Jahrhundert keine andere denkbar, als die alliterirende, auf dem Stabreim beruhende. Fragen wir

nach der musikalischen Einkleidung, so läßt sich nicht einmal ein annähernd richtiges Bild entwerfen, weil gar keine Ueberreste aus jener Zeit uns erhalten sind.

Wenn wir auch auf die Epitheta des Kaisers Julian und des Ammianus Marcellinus, welche den Gesang unserer Vorfahren mit dem „Gekrächze wilder Vögel" und einem „zischenden Geschrei" vergleichen, kein Gewicht legen, so ist doch klar, daß wir nicht an einen Gesang im modernen Sinne zu denken haben, sondern an einen einfachen, auf nicht zu künstlichem Rhythmus beruhenden Naturgesang.

Für die folgende Zeit, die Periode der Völkerwanderung, während welcher die Volksstämme ihre ursprünglichen Wohnsitze verließen, um neue aufzusuchen, müssen wir uns ebenfalls, was den Gesang angeht, mit den einfachsten Andeutungen begnügen.

Jornandes, der um die Mitte des sechsten Jahrhunderts sein Buch „De rebus Geticis" schrieb, berichtet, daß bei den Gothen die alten Lieder, welche die früheren Schicksale des Volkes zum Inhalte hatten, zu seiner Zeit noch in Uebung gewesen seien. Er erwähnt die Lieder, welche die Wanderzüge des Volkes aus Skandinavien nach dem Süden unter Berig und Filumer schilderten, ferner die Klagelieder, welche um die Leiche des in der Schlacht bei Chalons (451) gefallenen Königs Theodorich angestimmt wurden, und ähnliche Gesänge, unter denen man den todten Attila bestattete (453) [12].

Am Hofe des Westgothenkönigs Theodorich finden wir eine Tafelmusik, die nur aus Gesang mit Saitenspiel bestand. Wasserorgeln, Sängerchöre, Lyra- und Flötenspieler, Paukenschlägerinnen waren nicht dabei vertreten. Der König hatte allein Gefallen an jenem Saitenspiel, bei welchem die Virtuosität des Spielenden sowie der Gesang Ohren und Herz erfreute [13].

Bei den Ostgothen war der greise König Hermanrich, der, um den Untergang seines Reiches nicht erleben zu müssen,

beim Anrücken der Hunnen sich selbst den Tod gab (376), lange Zeit hindurch der Mittelpunkt deutschen Sanges und deutscher Sage. Theodorich der Große (Dietrich von Bern, † 526), ein großer Förderer aller Künste und Wissenschaften, an dessen Hof das alte Heldenlied fleißig gesungen wurde, pflegte besonders die Kunst der Musik. Dem Frankenkönig Chlodwig, der ihn darum ersucht hatte, sandte er einen tüchtigen Sänger und Harfenspieler zu[14].

Die Longobarden, welche nach den Ostgothen in Italien regierten, bewahrten ihres Volkes Urgeschichte, die alten Sagen von den Großthaten ihrer Väter; besonders aber, worauf sie den größten Werth legten, die Folge der Verwandtschaft der Geschlechter in Liedern, die sich mündlich vom Vater auf den Sohn vererbten[15].

Die Vandalen, welche nach dem Zeugniß des Procopius Schauspieler und Mimen hatten, pflegten ebenfalls die Gesangeskunst. Als ihr letzter König Gelimer von Pharas auf dem Felsen Pappua eingeschlossen worden war (533), schickte er einen Boten an den Feldherrn, um folgende drei Dinge sich zu erbitten: erstens ein Brot, weil er keines mehr gesehen habe, seit er den Berg bestiegen; zweitens einen Schwamm, mit dem er sein krankes Auge waschen könne; drittens eine Harfe, um weinend zu ihrem Klang ein Lied zu singen, welches er auf sein gegenwärtiges Elend gedichtet habe[16].

Leider hat sich bis jetzt kein einziges derartiges altes Lied vorgefunden. Außer den in altnordischer Sprache abgefaßten, allerdings auf deutscher Sage fußenden Eddaliedern, den Merseburger Zauberliedern und einem Stück des Hildebrandliedes, welche dem Texte nach auf uns gekommen sind, ist alles verloren gegangen. Das im Jahre 1852 neu entdeckte Schlummerlied aus altheidnischer Zeit, welches so großes Aufsehen erregte, ist nur Mystification Zapperts, der sogar die Unverschämtheit hatte, seinen Namen in das Falsificat einzuweben.

Wenn nun von den alten Liedern so gut wie nichts mehr

vorhanden ist, so erklärt sich dieß aus dem Umstande, daß die christlichen Glaubenslehrer alles aufboten, um solche Lieder, die heidnisch waren, oder nur Anklänge an das alte Heidenthum enthielten, den Händen und dem Gedächtnisse des Volkes zu entreißen. Karl der Große ließ noch einmal eine Sammlung derartiger Lieder veranstalten. Ludwig der Fromme aber, der sie in seiner Jugend kennen gelernt, wollte sie später weder lesen, noch hören, noch gelehrt wissen[17].

Der Merkwürdigkeit wegen theilen wir im folgenden einen altflämischen Schlachtgesang mit, der im Text heidnische Anklänge zu enthalten scheint. Unter dem Namen „Heidenlied“ hat er sich in Gent vermöge mündlicher Tradition bis zum Anfange dieses Jahrhunderts erhalten[18]. Die Melodie trägt den Charakter der ersten Kirchentonart (dorisch). Vermuthlich liegt hier ein altheidnischer Schlachtgesang zu Grunde, der in der christlichen Zeit nach Text und Melodie umgeformt worden und in die vorliegende Fassung übergegangen ist.

Altflämischer Schlachtgesang.

O vyand wat valsch, hebt gy in uw gedacht!
O vliet, weet gy niet, de leeuw is opgewakd!
Hy brieschemt en verscheurt,
Zyn kuyl word nu uw graf,
En't walsche vlees is voor de vlaemsche raef.

O vyand hoe stout, gy tracht wel naer der slag;
Maer hebt acht, naer der naght, komt onzen goeden dag.
Uit Vlaenderen komt gy niet,
Den hammer zal u slaen.
Met Vlaendrens mannen is god en wodaen.

Deutsch:

O Feinde, wie falsch habt ihr bei euch gedacht!
O flieht, wißt ihr nicht, der Löw' ist aufgewacht!
Er brüllt und er zerreißt,
Seine Höhle wird nun euer Grab,
Und das wälsche Fleisch ist für den fläm'schen Rab'.

O Feinde, wie stolz, ihr trachtet wohl nach der Schlacht;
Doch habt acht, nach der Nacht kommt unser guter Tag.
Aus Flandern kommt ihr nicht,
Der Hammer soll euch schlagen.
Mit Flanderns Mannen ist Gott und Wodan.

Es könnte auffallend erscheinen, daß in dieser christlichen Fassung Gott und Wodan auf eine Stufe gestellt werden. Indessen hatte, wie Krafft bemerkt, bereits Ulfila „die üble Bedeutung aus dem Namen Wodan auf christlichen Boden herübergenommen und ihn zu dem wüthenden wilden Geiste gestempelt, der die Menschen in Besitz nimmt, besessen macht. Dadurch wurde der Gott des Krieges aus seiner früheren Stellung verdrängt, und das unheilvolle Wesen desselben aufgedeckt, welches Ulfila dazu diente, die von Christo bekämpften Dämonen zu veranschaulichen. Nach Ulfila's Vorgang wurde Wodan bei allen christlichen Stämmen, die ihn verehrt hatten, nach ihrer Bekehrung zum Anführer des wüthenden Heeres, zu einer finsteren, schreckenerregenden Gewalt, die mit den ihr dienstbaren bösen Geistern immer noch eine große Einwirkung auf die Menschen ausübte" [19].

II.

Einführung des Christenthums. Gregorianischer und gallicanischer Gesang.

Von den germanischen Stämmen waren die Gothen, nach den Sitzen, die sie eingenommen hatten, in Ost- und Westgothen getheilt, die cultivirtesten und zugleich die ersten, welche das Christenthum angenommen hatten; jedoch in der Form des arianischen Bekenntnisses. Die Vandalen und Longobarden waren ebenfalls Arianer. Die Burgundionen, welche um das Jahr 400 im östlichen Gallien ein Reich mit der Hauptstadt Lyon gegründet hatten, blieben größtentheils arianisch bis zu ihrer Einverleibung in das fränkische Reich (526). Von weittragender

Bedeutung ist die Bekehrung der Franken zum Christenthum, welche mit der Taufe des Königs Chlodwig nach der Schlacht bei Tolbiacum wenigstens äußerlich sich vollzog (496). Von christlicher Gesittung war indeß in den nächsten Jahrhunderten noch wenig zu verspüren, wie wir aus den „zehn Büchern fränkischer Geschichte" vom Bischofe Gregorius von Tours ersehen können. Uebrigens spricht dieser Schriftsteller an vielen Stellen von dem Gesange der Psalmen und Hymnen. Vom König Gunthram erzählt er uns, daß dieser sich während eines festlichen Mahles (i. J. 585), zu welchem die Bischöfe mit ihren Priestern geladen waren, von jedem derselben ein Responsorium vortragen ließ (C. VIII, 3). Die wüste Wirthschaft der Könige und hohen Herrschaften nahm erst eine Wendung zum Besseren, als Pipin der Kleine mit Zustimmung des Papstes Zacharias (751) die Dynastie der Karolinger gründete.

Im eigentlichen Deutschland hatte das Christenthum durch die römischen Legionen und Handwerksleute schon frühzeitig Wurzel gefaßt in den Gegenden, welche unter römischer Herrschaft standen: so namentlich am Rhein, in Alemannien und Helvetien. Diese ersten Anfänge wurden aber durch die Völkerwanderung theils zerstört, theils sehr geschädigt.

Im sechsten und siebenten Jahrhundert kamen vielfach von Irland aus zahlreiche Missionäre herüber, um die christliche Religion, die Lehrerin und Bildnerin der Völker, auf deutschen Boden zu verpflanzen. So wirkten, um nur einige anzuführen, der hl. Fridolin, Kolumban, Gallus und Pirminus bei den Alemannen und Helvetiern; der hl. Kilian in Thüringen; die Heiligen: Rupert, Emmeran und Korbinian in Bayern; der hl. Willibrord in Friesland und am Rhein; der hl. Bonifazius in Thüringen, Bayern, Friesland, Hessen und Sachsen.

Alle diese Glaubensboten führten mit dem christlichen Bekenntnisse zugleich den römischen Gesang und Ritus ein. Ihnen haben wir den Hauptantheil an der musikalischen Bildung

unserer Vorfahren zuzuschreiben; ihnen verdankt auch die Jetztzeit ihre ganze musikalische Entwicklung; denn der römische Kirchengesang, der gregorianische Choral, bildet den Ausgangspunkt der europäischen Gesangeskunst.

Bekanntlich war es Papst Gregor. der Große (590—604), der auf dem Fundamente, welches Ambrosius gelegt hatte, den großartigen Bau des christlichen Kirchengesanges, des sogen. gregorianischen Chorals, construirte. Der berühmte Bischof von Mailand hatte dem griechischen Systeme vier Tonreihen entnommen, denen er die Bezeichnung erster (protus), zweiter (deuterus), dritter (tritus), vierter (tetrardus) Ton gab.

I. d e f g a h c d.
II. e f g a h c d e.
III. f g a h c d e f.
IV. g a h c d e f g.

Jede dieser Skalen ging aber aufwärts bis zur Non und abwärts bis zur Unterquinte des Finaltones, hatte also den großen Umfang einer Tredecime [20]. Deßhalb waren die Melodien des ambrosianischen Gesanges, die übrigens nach den Gesetzen der sprachlichen Metrik sich richteten, d. h. in bezug auf Länge und Kürze der Töne so vorgetragen wurden, als würden Verse scandirt, sehr weit ausgedehnt [21]. Wohl beruhten sie auf rein diatonischer Basis, aber mit der Zeit hatten doch allzu weichliche Stimmen dieselben dem weltlichen Gesange wieder näher gebracht [22].

Papst Gregor theilte nun jede der ambrosianischen Tonreihen in eine authentische (ursprüngliche) und plagale (abgeleitete), und stellte damit das System der acht Kirchentöne auf.

Kirchenton		
I.	d e f g a h c d.	1. authentischer Ton (dorisch).
II.	a h c d e f g a.	1. plagaler Ton (hypodorisch).
III.	e f g a h c d e.	2. authentischer Ton (phrygisch).
IV.	h c d e f g a h.	2. plagaler Ton (hypophrygisch).

Kirchenton		
V.	f g a h c d e f.	3. authentischer Ton (lydisch).
VI.	c d e f g a h c.	3. plagaler Ton (hypolydisch).
VII.	g a h c d e f g.	4. authentischer Ton (mixolydisch).
VIII.	d e f g a h c d.	4. plagaler Ton (hypomixolydisch).

Die in Klammern hinzugefügten griechischen Namen finden sich nicht bei Gregor, sondern zuerst wieder bei Notker und Hucbald, mit Ausnahme der Benennung hypomixolydisch.

Die mit geraden Zahlen bezeichneten sind die plagalen, die anderen die authentischen Tonreihen. Der Unterschied liegt in dem verschiedenen Aufbau der Melodie. Bei der authentischen Tonreihe ist der Grundton Ausgangspunkt der Melodie, welche auf demselben sich aufbaut und bis zur Octav emporschwingt. In der plagalen Tonreihe ist der Grundton derselbe, wie in der zugehörigen authentischen, nur ist er hier der Angelpunkt der Bewegung. Die Melodie steigt eine Quart unter ihn hinab und eine Quint über ihn hinauf.

Die Reform Gregors beruhte nicht auf einem Umsturz des Bisherigen, sondern auf einer Verbesserung und Erweiterung desselben. Er sammelte Gesänge, welche in den verschiedensten Kirchen gebräuchlich waren, prüfte sie, verbesserte sie, entkleidete sie der sprachlichen Metrik und setzte an ihre Stelle den musikalischen Rhythmus, wobei der Gesang sich nur nach den Gesetzen richtete, welche wir jetzt im Lesen der lateinischen Sprache beobachten. Diese verbesserten Gesänge schrieb er in ein Buch, Cento, später Antiphonarium genannt, welches nicht nur die bei der heiligen Messe üblichen Gesänge, sondern auch die Antiphonen und Responsorien des Breviers enthielt. Zur Notirung bediente er sich der sogen. Neumenschrift (von νεῦμα, Wink), später nota romana genannt. Diese besteht aus eigenthümlich geformten Strichen, Punkten, Häkchen, ähnlich denen unserer Stenographenschrift, die über den Text geschrieben wurden und theils einen Ton, theils ganze Tongruppen repräsentiren. Indeß versinnlichen sie dem Auge mehr das Steigen und Fallen

der Melodie, als die genaue Entfernung der Intervalle. Immerhin gehörte ein Lehrer dazu, wenn man die Melodie nach diesen Zeichen erlernen wollte. Ob bereits Gregor diese Neumen der besseren Verständlichkeit halber mit Buchstaben versehen habe, ist nicht erwiesen.

Den genannten Codex ließ Gregor mit einer Kette an den Hauptaltar der Peterskirche befestigen, damit alle Fehler, die im Laufe der Zeit anderswo sich einschleichen möchten, nach dieser Norm verbessert werden könnten.

Die eben genannten Glaubensboten führten nun bei den germanischen Völkern mit der christlichen Lehre die römische Liturgie und den römischen Gesang ein; eine andere Liturgie als diese konnten sie nicht einführen, weil ihnen eine solche nicht bekannt war. Anders verhielt sich die Sache in den Gegenden, welche früher zum römischen Reiche gehört hatten, namentlich in den zu Gallien gehörigen Provinzen. Hier war die sogenannte gallicanische Liturgie üblich. Sie stimmte in der Hauptsache, wie auch die mailändische, mit der römischen überein; hatte aber nebenbei mancherlei Verschiedenheiten. Fragen wir nach dem Ursprunge dieser Liturgie, so müssen wir, wie Kössing sagt, die Thatsache wohl erwägen, „daß die ältesten Glaubensboten und Bischöfe Galliens, von Trophimus, Crescentius und Dionys nicht zu reden, die Heiligen: Pothin, Irenäus, Saturnin und andere aus dem Orient gekommen, daß die innigste Verbindung zwischen den gallicanischen und kleinasiatischen Kirchen bestand und die Kirche von Lyon z. B. als Tochterkirche von Smyrna betrachtet werden konnte. Dieß läßt erwarten, daß die altgallicanische Liturgie das Gepräge orientalischer Abstammung an sich trage, was auch wirklich der Fall ist“ [23].

Eine besondere Liturgie hatte natürlich auch ihren besonderen Gesang im Gefolge, wie der Leser aus der folgenden Darstellung eines gallicanischen Meßritus ersehen mag.

Die heilige Messe eröffnete der Gesang einer Antiphon, wel-

chen die Kleriker vortrugen, mit dem Schluß Gloria patri und Sicut erat. Dann grüßte der Priester das Volk mit dem Segenswunsche: Dominus sit semper vobiscum (der Herr sei immer mit euch), worauf alle antworteten: Et cum spiritu tuo (und mit deinem Geiste). Sodann sang man dreimal Agios, Theos (Heilig ist Gott), und drei Chorknaben fuhren fort, indem sie dreimal das Kyrie eleison (Herr, erbarme dich) anstimmten. Nun folgte das Canticum, d. i. der Lobgesang des Zacharias: Benedictus Dominus Deus Israel (Gepriesen sei der Herr, Gott Israels), welches vom Bischofe oder celebrirenden Priester angestimmt und abwechselnd von zwei Chören fortgesetzt wurde. Darauf las der Priester die Collecte (Gebete) und zwei Lectionen des hl. Paulus. Nach Beendigung der Lesung sangen die Chorknaben ein Responsorium, welches mit der Wiederholung des Agios oder Sanctus schloß, um die Freude anzudeuten, welche man dem Evangelium entgegenbrachte. Das Evangeliarium wurde in feierlicher Procession vom Diakon getragen. Während dessen sang der Chor das Responsorium: Gloria Deo omnipotenti (Lob dem allmächtigen Gott).

Nach dem Evangelium wiederholte man das Sanctus zum dritten Male. Darauf predigte der Bischof oder Officiant. Nach beendigter Predigt schickte der Diakon die Katechumenen fort, und die Gläubigen allein wohnten der eigentlichen Messe bei, welche mit der Opferung ihren Anfang nahm.

Vor der Präfation gab man sich den Friedenskuß; und diejenigen, welche nebeneinander standen, umarmten sich. Am Schlusse der Präfation wurde das Sanctus zum vierten Male gesungen. Während des Canon, d. h. der Einleitung zur Consecration, und während der Wandlung bis zum Pater noster herrschte Stillschweigen. Auf das Gebet des Herrn folgte die zweite feierliche Segnung des Volkes. Daran schloß sich die Communion des Priesters und die Austheilung der heiligen Eucharistie an das Volk. Unterdessen sang man einen Psalm oder ein Canticum, und nach einem Gebete des Priesters wurde das Volk entlassen [24].

Wir sehen, daß wir hier eine von der römischen verschiedene Liturgie vor uns haben, die jedenfalls auch andere Gesänge enthielt.

Indessen tolerirte Papst Gregor diese Liturgie mit ihren Gesängen; denn dem Erzbischof Augustin von Canterbury, der eben aus Frankreich nach Britannien zurückgekehrt war und in betreff des rituellen Unterschiedes der heiligen Messe in der römischen und gallischen Kirche angefragt hatte, antwortete er: Augustin möge nur dasjenige, was er hie und da als vortrefflich und erbaulich vorgefunden habe, sich aneignen und zum besten der neubekehrten Angelsachsen verwerthen [25].

Fragen wir nun nach dem charakteristischen Unterschied der römischen und gallischen Singweisen, so liegt derselbe unserer Ansicht nach darin, daß der gallische Gesang viel einfacher und leichter zu singen war, als der römische. Der letztere erforderte einen feingebildeten Sänger. Wir schließen das aus dem Bericht des Mönchs von Angoulême, der über den Streit der römischen und gallischen Sänger in Rom berichtet. Er spricht nämlich von den Gesangsverzierungen: Triller, Gropetto, Appoggiatur und Mordent [26]. Zudem war das Tempo des gregorianischen Chorals, wie die Buchstaben c. t. m. andeuteten, bald schnell (celer), bald langsam (tardus), bald gemäßigt (moderatus) [27]. Ein solcher Gesang war für die Gallier zu schwierig, wie Johannes Diaconus uns bezeugt. Er sagt nämlich: „Unter den Nationen Europa's waren es vorzüglich die Germanen oder Gallier, welche im Erlernen des kunstmäßigen Gesanges nicht leicht müde wurden. Dagegen hatten sie den Fehler, daß sie die Gesänge nicht intact lassen konnten. Aus Leichtsinn mischten sie von ihren eigenen Gesängen etwas unter die gregorianischen. Dazu kommt noch die natürliche Wildheit. Bei ihrem mächtigen Körperbau besitzen sie gewaltige Stimmen. Die Modulationen, welche sie gehört haben, können sie nicht sanft wiedergeben; vielmehr arten ihre an den Trunk gewöhnten, heiseren Kehlen in natürliches Geschrei aus und

bringen Töne hervor, die dem Gepolter eines vom Berge herabrollenden Lastwagens ähnlich sind, so daß die Zuhörer mehr betäubt als gerührt werden." [28]

War nun die gallische Gesangsweise viel einfacher, so wird sie wahrscheinlich eine große Aehnlichkeit mit den römischen Ferialgesängen gehabt haben. Lebeuf meint, das Sanctus feriale und der tonus peregrinus im Psalm In exitu Israel seien Ueberbleibsel vom gallicanischen Gesange [29].

Während nun im eigentlichen Deutschland, dessen erste Bischöfe in den Schulen eines Egbert und Beda unterrichtet worden waren, römischer Gesang und Ritus herrschten, wurde in Niederdeutschland, welches zum römischen Reiche gehört hatte, wahrscheinlich ein anderer Ritus befolgt; und dieser war dann kein anderer, als ein Ableger vom gallicanischen. Von Metz wissen wir wenigstens, daß dort bis zur Zeit des Bischofs Chrodegang ein anderer als der römische Gesang herrschend war; denn dieser befahl seinem Klerus, den römischen Ritus zu befolgen. In Trier schrieb der Bischof Nicetius im sechsten Jahrhundert bereits eine Abhandlung über den Kirchengesang. (Vgl. Kap. V.)

Dieser gallicanische Gesang wurde jedoch allmählich durch den römischen verdrängt. Bereits Pipin der Kleine (751 bis 768) hatte unter den Päpsten Zacharias und Stephan II. seine Geistlichen im römischen Gesange unterrichten lassen. Die Singlehrer hatten aber, wie wir aus den Worten des Johannes Diaconus schließen können, eine sehr mühselige Arbeit; und es läßt sich leicht erklären, daß solche, die den Gesang wirklich erlernt hatten, sich weigerten, andere darin zu unterrichten. Deßhalb schreibt der Bischof Chrodegang von Metz i. J. 759: „Wenn solche übermüthige Sänger gefunden werden, welche die Kunst, deren sie mit Gottes Gnade theilhaft geworden sind, andern nicht beibringen wollen, so sollen sie schwer und strenge bestraft werden, damit sie sich bessern und das Talent, welches Gott ihnen geschenkt hat, auch zum Unterrichte anderer ver-

werthen." Sodann instruirt er die Sänger, die Vocale gut und zierlich auszusprechen, beim Psalmenvortrag nicht zu hoch und so unordentlich zu singen, nicht mitten hineinzuschreien; sondern deutlich und klar, mit Andacht im Herzen alles vorzutragen, so daß die Sänger selbst wie auch die Zuhörer angenehm davon berührt würden. Obwohl man in andern Officien mit hoher Stimme singen kann, fährt er fort, soll dieß doch beim Psalmengesang unterbleiben [30].

War die Arbeit der Singlehrer auf der einen Seite so mühevoll, so war sie andererseits auch wenig lohnend. Hatten sie es nach langer Zeit endlich erreicht, daß ihre Schüler die Gesänge des Antiphonars und des Graduale singen konnten, so währte diese Freude nicht lange. Nach kurzer Zeit hatten die Sänger die Melodien, vielleicht ohne es selbst zu wissen, verändert. Es machte sich hierbei der Einfluß der eigenthümlichen Tonalität der Völker des Nordens in hohem Grade fühlbar. Diese war, wie von Coussemaker aus den Melodien lateinischer und französischer Volkslieder nachzuweisen sucht, von der Tonalität des gregorianischen Gesanges verschieden und näherte sich mehr der modernen, also unserm Dur und Moll [31]. Vielleicht ist der Ausdruck des Joh. Diaconus, daß die Gallier von ihren eigenen Gesängen dem Choral etwas hinzufügten, in diesem Sinne aufzufassen.

Der Hauptgrund der Uneinigkeit im Gesange lag jedoch in der eigenthümlichen Notationsweise jener Zeit. Die römischen Gesangbücher waren nämlich, wie wir bereits hörten, in Neumen notirt. Der Sänger konnte aber aus diesen Zeichen das Intervall nicht deutlich herauslesen und mußte sich nach einem Lehrer umsehen, der den traditionellen Vortrag kannte. Diese Lehrer waren natürlich unter sich auch nicht einig; der eine nahm das durch die Neumen unbestimmt angegebene Steigen oder Fallen der Melodie nah, der andere weit; der eine sang die kleine Terz und die Quart, wo der andere die große Terz und die Quint sang; kam noch ein dritter hinzu, so machte

dieser es wieder anders. Selten kam es vor, daß drei in ein und demselben Gesange übereinstimmten. Deßhalb konnten auch die angestrengtesten und bestgemeinten Versuche Pipins, Einheit im Gesange herzustellen, keinen dauernden Erfolg haben.

Papst Paul I. schickte an Pipin, der die Geistlichen nochmals im römischen Gesange unterrichten lassen wollte, den zweiten Gesanglehrer der römischen Schule, mit Namen Simeon. Dieser errichtete beim Bruder des Königs, Remedius, Erzbischof von Rouen, eine Gesangschule für Mönche. Unterdessen starb in Rom der erste Vorsteher der Gesangschule, Georg; und Simeon mußte sofort nach Rom zurück, um dessen Stelle zu vertreten. Pipin und Remedius schickten deßhalb die Mönche nach Rom, damit sie dort den Gesang vollständig erlernen sollten. Der Papst richtete nun in der Angelegenheit ein eigenhändiges Schreiben an den König, folgenden Inhalts:

„Unserm erhabenen Sohn und geistlichen Mitvater Pipin, dem König der Franken und Patricius der Römer, Paulus Papst. Das Schreiben Eurer unter Gottes Schutz stehenden Hoheit haben wir erhalten und mehrmals durchgelesen. Alle darin geäußerten Wünsche haben wir sofort und gern erfüllt. Wir finden nämlich in dem Schreiben bemerkt, daß wir die augenblicklich hier weilenden Mönche Eures von Gott geliebten Bruders Remedius dem Vorsteher der Sängerschule, Simeon, zuweisen möchten, damit dieser, der zur Zeit bei Euch den Unterricht hatte abbrechen müssen, sie jetzt vollständig im Gesange der Psalmodie ausbilde. Ihr führt ferner an, daß Ihr sowohl, wie Euer Bruder Remedius es beklaget, daß die Mönche zur Zeit nicht vollständig im Gesange unterrichtet worden seien. Gnädigster König! Eure christliche Hoheit wird das entschuldigen, wenn sie erfährt, daß Simeon auf keinen Fall aus dem Dienste Eures Bruders abberufen worden wäre, wenn nicht Georg, der Vorsteher unserer Sängerschule hier, gestorben wäre. Da Simeon nach den Statuten sein Nachfolger werden mußte, so haben wir ihn hierher berufen. Ferne sei es von uns, daß

wir irgend etwas, das Euch und Euren Christgläubigen unangenehm sein könnte, in's Werk setzten. Vielmehr werden wir, wie schon bemerkt, in der Zuneigung zu Euch beharren und mit Freuden Euren Wünschen entgegenkommen, insoweit es in unserer Macht steht. Deßhalb haben wir die genannten Mönche Eures Bruders dem Simeon übergeben und befohlen, daß sie auf's beste einquartiert und mit emsigem Fleiße im Gesange der Psalmodie unterrichtet werden. Dieselben mögen immer von neuem dieselben Gesänge des christlichen Glaubens wiederholen, bis sie dieselben vollständig inne haben, und so lange hierbleiben, als es Eurer Hoheit und Eurem Bruder gefällt." [32]

III.

Karl der Große als Musikfreund. Seine Bemühungen um die Einführung des gregorianischen Gesanges.

Nachdem Karl der Große germanische und romanische Völker unter seinem Scepter zu einem Weltstaat vereinigt hatte, gieng sein Hauptbestreben dahin, auf der Basis des Christenthums die Völker zu civilisiren. Um diesen Zweck zu erreichen, ließ er sich die Pflege von Kunst und Wissenschaft besonders angelegen sein und suchte, indem er sich selbst als leuchtendes Beispiel an die Spitze der Bildung seiner Zeit und seines Landes stellte, seinen Hof zu einem Sammelplatz für Gelehrte und Künstler zu machen. So befand sich am kaiserlichen Hof in Aachen eine christliche Akademie adeliger Jünglinge, die später das Volk leiten sollten. Es ist nicht unwahrscheinlich, sagt Binterim [33], daß diese Hofschule in zwei Klassen eingetheilt war. In der ersten wurden die Pagen oder jungen Adeligen unterrichtet, deren Eifer der Kaiser nach dem Maße ihrer Verdienste durch Geschenke anzufeuern wußte. Die zweite Klasse bestand aus Gelehrten, die zu gewissen Zeiten zusammentraten, um sich über wissenschaftliche Gegenstände zu berathen.

Die erste Klasse mit ihren Vorstehern blieb beständig an einem Orte; die zweite folgte in der Regel dem Hofe. Die Gelehrten, welche zu ihr gehörten, beehrte man nach damaliger Sitte mit dem Namen großer Männer des Alterthums. Karl nannte man David; Alcuin, den Lehrer der Hofschule, Flaccus; den Bischof Riculf von Mainz Flavius Dametas; Rigbod von Trier Makarius; Arno von Salzburg Aquila; den Abt Adelhard von Corvey Augustin; den Angilbert Homer u. s. w. Außer den theologischen Disciplinen zogen sie auch die Medicin, Astronomie, Musik und Gesang in den Kreis ihrer Berathungen.

Den Gesangunterricht besorgte der Lector Sulpicius:

Sulpiz führet als Lector die Schar der unschuldigen Kleinen,
Daß er sie leite und lehre, den rechten Accent zu beachten;
Ein Idithun, unterweist er im heiligen Sange die Knaben,
Und daß sie singen zumal mit klangvoller Stimme die Töne;
Rhythmus und Tact und des Sanges Gefüg sie erlernen von ihm es[34].

Karl wohnte diesem Unterrichte öfter in eigener Person bei und prüfte auch die Schüler im Gesange. Ebenso sehr war er auf die musikalische Bildung seiner Töchter bedacht, denen er täglich drei Stunden Unterricht in der Musik ertheilen ließ. Die Palastkapelle, welche unter seiner Oberleitung stand, hatte tüchtige Sänger und Musiker aufzuweisen. Wer nicht fest im Lesen und Singen war, wagte es nicht, sich zur Aufnahme in dieselbe anzumelden. Hatte Karl die Großen seines Reiches zu sich geladen, so ließ er zum Amusement für sie nach aufgehobener Tafel die kunstreichsten Sänger mit allen musikalischen Instrumenten auftreten. Die Stimmen und Klänge waren dann so lieblich, meint der Mönch von St. Gallen, daß Herzen von Stein weich wurden, und der Rhein mit seiner Fluth stille hielt[35].

Dem Gesange der kirchlichen Tageszeiten wohnte Karl in seiner Kapelle regelmäßig bei, und da er sowohl im kirchlichen Lesevortrag, wie auch in der Psalmodie gut unterrichtet war,

so bezeichnete er mit der Hand, oder mit einem Stabe, oder durch einen Abgesandten denjenigen, der vorlesen oder singen sollte, und erhielt dadurch alle in beständiger, gespannter Aufmerksamkeit. War zufällig ein fremder Geistlicher im Palaste anwesend, so mußte er die kirchlichen Tageszeiten mitsingen. Wehe ihm, wenn er das nicht konnte! Der Mönch von St. Gallen gibt uns folgende dießbezügliche Anekdote zum besten: „Als Karl sich einmal auf Reisen befand und wie gewöhnlich mit seinen Söhnen und seinem Gefolge dem Gesange des heiligen Officiums in der Kirche beiwohnte, trat unvermuthet ein fremder Priester in den Chor ein und blieb mitten unter den Sängern stehen. Der Vorsänger forderte ihn auf, mitzusingen, und drohte mit dem Stabe. Der Fremde gerieth, weil er nicht singen konnte, in die größte Verlegenheit; wußte sich aber bald zu helfen. Er that seinen Mund weit auf und ahmte, so gut er konnte, die Gebärden der Singenden nach, ohne einen Laut von sich zu geben. Als nun der Gottesdienst beendigt war, ließ der Kaiser den Priester, der vor Angst und Anstrengung fast außer sich war, zu sich bescheiden, beruhigte ihn, dankte ihm für seinen Gesang und seine Mühe und ließ ihm ein Pfund Silber verabreichen." [36]

Gab nun der Kaiser sehr viel auf die musikalische Bildung seiner Geistlichen, so galt sie ihm doch nicht als die Hauptsache. „Was nützt es der Kirche," sagte er, „wenn ein Bischof sich mehr um den Gesang der Geistlichen als ihre sittliche Führung bekümmert! Wenn auch ein Mönch ein schlechter Sänger ist, so kann man darüber hinwegsehen; wenn er nur kein schlechter Mensch ist." [37]

Nach dem bisher Mitgetheilten kann die Nachricht, daß die Pfalzkapelle der Karolinger mit einer Orgel geschmückt gewesen sei, nicht auffallend erscheinen. Wie Einhard zum Jahre 751 berichtet, schickte der Kaiser Constantin Copronymus bereits dem König Pipin unter verschiedenen andern Sachen auch eine Orgel nach Compiègne; eine andere soll Kaiser Michael Karl dem

Großen zum Geschenk gemacht haben. Der Mönch von St. Gallen berichtet darüber: „Die Gesandten brachten unter anderm allerlei musikalische Instrumente mit. Die Handwerker Karls sahen sich die Sachen gut an, ohne etwas zu sagen. Dann machten sie alles genau nach, besonders jenes vorzügliche Instrument, das durch seine mit Luft gefüllten ledernen Blasebälge, welche wunderbar in die ehernen Pfeifen bliesen, das Rollen des Donners durch gewaltige Töne, und das Geflüster der Lyra und der Cymbel durch liebliche Töne nachahmte." [38]

Auch später, unter der Regierung Ludwigs des Frommen, ist wieder von einer Orgel die Rede. Mit Baldrich kam nämlich im Jahre 826 ein Priester aus Venedig nach Ingelheim, wo der Kaiser einen Reichstag abhielt. Da der venetianische Priester sich für einen Orgelbauer ausgab, so schickte der Kaiser ihn mit dem Schatzmeister Thankolf nach Aachen und befahl, ihm alles Nothwendige zur Verfügung zu stellen. Dagegen erbat sich Papst Johann VIII. (872—880) vom Bischofe Anno von Freising eine Orgel bester Art, nebst einem Künstler, der sie nach allen Bedürfnissen des Spielens zu verfertigen und einzurichten imstande wäre [39].

Die größte Mühe verwandte Karl auf die Einführung des gregorianischen Kirchengesanges. Bereits sein Vater hatte eine allgemeine Uebereinstimmung in dieser Hinsicht angestrebt, allein sie war ihm nicht gelungen. Karl, der in allen Dingen einen klaren Blick hatte, befürchtete, es könne aus der Verschiedenheit im Gesange viel Schlimmeres sich entwickeln. Deßhalb ging sein Streben dahin, diejenigen, welche denselben Glauben bekannten, auch in der Liturgie und im Gesange zu vereinigen. Hatten doch nicht nur einzelne Provinzen, sondern innerhalb derselben einzelne Kirchen einen ganz verschiedenen Gesang. Der gallische Gesang war abweichend vom römischen, und selbst der letztere blieb, wenn er irgendwo eingeführt worden war, nicht lange intact. So verfielen z. B. die Metzer

aus natürlicher Leichtfertigkeit bald wieder in eine andere, von der römischen verschiedene Singweise.

Karl mußte deßhalb sehr energische Maßregeln ergreifen, wenn er mit seinem Plan durchdringen wollte.

Er nahm also, um Einigkeit mit dem apostolischen Stuhle und der römischen Kirche herbeizuführen, das von seinem Vater begonnene Werk der einheitlichen Durchführung des römischen Kirchengesanges mit aller Energie wieder auf und zerstörte mit derselben Gewalt, mit der er die Sachsen und Avaren niederwarf, die gallische und mailändische Singweise.

Zunächst ließ er durch seine Capitularien und Concilien den Gebrauch des römischen Gesanges und Ritus nachdrücklich einschärfen. In einer Verordnung vom Jahre 789 heißt es: „Die Mönche sollen den römischen Gesang vollkommen und ordentlich bei dem nächtlichen und täglichen Officium beibehalten, wie unser Vater Pipin seligen Andenkens strenge befohlen hat, als er den gallicanischen Gesang abstellte.“ Auch die Betheiligung des Volkes am Kirchengesange wird bei dieser Gelegenheit geregelt. „Die Psalmen sollen von den Priestern würdig unter Beobachtung der Pausen und Absätze vorgetragen werden. Das Gloria patri soll mit gebührender Ehrfurcht von allen gesungen werden und der Priester in Gemeinschaft mit den heiligen Engeln und dem ganzen Volke das Sanctus singen.“ [40] Eine Synode zu Aachen im Jahre 802 verlangt von jedem Priester, daß er an den festgesetzten Feiertagen das Officium nach dem römischen Ritus zu singen verstehe. Aehnlich lautet das Capitular des Concils zu Diedenhofen (805): „Der Gesang muß gelernt und nach der Ordnung und Gewohnheit der römischen Kirche vorgetragen werden.“ [41]

Sollten diese Vorschriften Erfolg haben, dann mußte bereits in der Schule mit dem Gesangunterricht begonnen werden. Deßhalb wird durch ein Capitular (789) den Dienern des Altars vorgeschrieben, nicht nur Kinder von gemeiner Abkunft, sondern auch Adelige zu sich zu nehmen und sie in den

Psalmen, Noten, im Gesang, in der Kalenderrechnung und Grammatik zu unterrichten[42]. Gleicherweise befahlen die Concilien, welche in den Jahren 803 und 816 in Aachen gehalten wurden, an geeigneten Orten Sängerschulen zu errichten[43].

Um diese mit tüchtigen Lehrern zu versehen, schickte Karl im Jahre 774 zwei Geistliche nach Rom, um dort den römischen Gesang zu erlernen und dann die Franken darin zu unterrichten[44]. Als nun später im Jahre 790 die Franken wieder anders sangen, ließ Karl sich vom Papste Hadrian Sänger kommen und durch diese auch die Chorbücher corrigiren. Sehr interessant berichtet hierüber der Mönch von St. Gallen[45] (Ende des neunten Jahrhunderts). Karl ließ, das ist der Inhalt des ersten Theiles seiner Angaben, von Rom 12 Sänger kommen und vertheilte sie auf die Hauptorte in seinen Staaten. Diese aber, welche auf den Ruhm der Franken neidisch waren, hatten sich verabredet, daß jeder an dem Platze, der ihm angewiesen werden würde, so schlecht und falsch singen solle, als es nur möglich sei. „Als nun der für die Kunst so sehr begeisterte Kaiser Karl," fährt unser Autor fort, „einmal in Trier oder Metz das Weihnachtsfest und das Fest der Erscheinung des Herrn feierte, achtete er genau und sorgfältig auf den Gesang und prägte denselben seinem Gedächtnisse ein. Im folgenden Jahre beging er dasselbe Fest in Paris oder Tours und bekam dort einen ganz andern Gesang zu hören, als er ihn im vergangenen Jahre kennen gelernt hatte. Dazu erfuhr er noch, daß auch die übrigen Sänger, die er ausgesandt hatte, im Gesange nicht übereinstimmten. Sofort zeigte er die Sache dem Papst Leo, dem Nachfolger Stephans[46], an. Dieser rief die Kleriker zurück und verurtheilte sie theils zu Exil, theils zu lebenslänglichem Kerker. Darauf schrieb er an den erlauchten Monarchen: ‚Wenn ich Dir andere Sänger schicken würde, so könnten diese, vom Neid verblendet, Deine Bemühungen wieder illusorisch machen. Ich will versuchen, Dich auf eine andere Art zufrieden zu stellen. Schicke mir zwei talentvolle

fränkische Kleriker; ich werde dann meine Umgebung nicht darauf aufmerksam machen, daß sie Dir angehören, und dafür sorgen, daß sie mit Gottes Hülfe den Gesang vollkommen erlernen.' So geschah es. Nach nicht allzu langer Zeit sandte der Papst die Sänger, vortrefflich ausgebildet, an Karl zurück. Dieser behielt den einen an seinem Hofe und den andern schickte er nach Metz, wo sein Sohn Drogo Bischof (?) war. Die Thätigkeit dieses Gesanglehrers erstreckte sich nicht bloß über den engen Wirkungskreis, der ihm angewiesen war, sondern machte sich im ganzen Frankenlande fühlbar, so daß bei allen denen, die Latein sprechen in hiesiger Gegend, der Gesang von Metz noch heute so viel heißt, als Kirchengesang. Wir, die wir uns der deutschen Sprache bedienen, nennen ihn Mette oder nach griechischer Weise Mettiska." [47]

In anderer Weise stellt der Mönch von Angoulême die Sache dar: Als der Kaiser Karl in Rom das Osterfest feierte, entstand ein Streit zwischen den römischen und gallischen Sängern. Die Gallier sagten, sie sängen besser und schöner als die Römer; letztere hingegen behaupteten, sie trügen den Gesang in der richtigen Weise vor, wie Papst Gregor es gelehrt habe; die Gallier sängen corrupt und verhunzten den natürlichen Gang der Melodie. Als der Streit vor den König gebracht wurde, beschimpften die Gallier, welche an Karl eine Stütze zu finden hofften, die römischen Sänger. Diese, stolz auf ihre Tradition, stellten dem bäuerischen Gesang der Gallier die Lehre des hl. Gregor gegenüber und nannten sie Ignoranten, Bauern und Dummköpfe. Da der Streit kein Ende nehmen wollte, sagte der König Karl zu seinen Sängern: „Urtheilet selbst, wo ist das Wasser reiner und besser, an der Quelle, oder in dem weiter fließenden Bache?" Sie antworteten alle: „An der Quelle," weil es dort seinen Ursprung habe; in den Bächen werde es um so trüber und schmutziger, je weiter diese sich von der Quelle entfernten. „Kehret also zurück," rief Karl, „zur Quelle des hl. Gregor, dessen Gesang ihr offenbar ver-

dorben habt.“ Darauf erbat sich der König vom Papste Hadrian Sänger, welche den Gesang im Frankenlande verbessern sollten. Der Papst gab ihm die beiden vortrefflichen, von Gregor [48] selbst unterrichteten Sänger Theodor und Benedikt, denen er je ein Antiphonar des hl. Gregor schenkte. In's Frankenland zurückgekehrt, schickte Karl den einen dieser Sänger nach Metz, den andern nach Soissons, und befahl, daß alle Gesanglehrer an den fränkischen Schulen diesen die Antiphonare zur Correctur übergeben und von ihnen im Gesang sich unterrichten lassen sollten. Nun wurden die Antiphonarien der Franken, die ein jeder nach seinem Gutdünken durch Zusätze oder Abkürzungen verdorben hatte, verbessert; und alle Sänger Frankens lernten die römische Notenschrift, die man jetzt die fränkische nennt. Aber die Franken konnten die Triller und Gropettos, die Appoggiaturen und Mordents [49] nicht gut herausbringen und brachen, wegen der natürlichen Rauheit der Stimme, die Töne in der Kehle. Die Hauptschule des Gesanges verblieb in Metz, und wie die römische Gesangschule über derjenigen von Metz steht, ebenso überragt diese die übrigen Schulen Galliens. Zugleich unterrichteten die römischen Sänger die Gallier in der Kunst des Organisirens (d. h. des mehrstimmigen Singens). „Als nun aber diese beiden Sänger gestorben waren,“ erzählt uns ein anderer Berichterstatter, Ekkehard [50], der Biograph des hl. Notker, „stellte sich bald wieder der Uebelstand ein, daß der Gesang in der Provinz von dem in Metz wieder abwich, und der Kaiser sprach abermals: ‚Kehren wir zur Quelle zurück!‘ Sodann erbat er sich vom Papste Hadrian wiederum zwei kundige Sangesmeister. Dieser schickte ihm die beiden Sänger Petrus und Romanus, die im Gesange und den sieben freien Künsten wohl erfahren waren. Jeder von ihnen erhielt auch ein Antiphonarium des hl. Gregor. Als die Beiden auf dem Septimer und am Comersee bereits angelangt waren, hatten sie von dem rauhen Klima viel zu leiden. Romanus erkrankte am Fieber und schleppte sich mit Mühe bis zum Kloster

St. Gallen. Von den Antiphonarien, die sie mitgebracht hatten, nahm er eines mit dorthin, obwohl Petrus dagegen protestirte. Im Kloster angekommen, erlangte Romanus infolge der guten Pflege, welche ihm die Mönche angedeihen ließen, mit Gottes Hülfe seine Gesundheit wieder, während Petrus zum Kaiser gereist war und diesen von dem Vorgefallenen in Kenntniß gesetzt hatte. Karl schickte nun einen Eilboten nach St. Gallen, der den Romanus benachrichtigte, daß er im Falle seiner Wiedergenesung dort bleiben und die Mönche im Gesange unterrichten sollte. Romanus gieng auf diesen Vorschlag gern ein, namentlich weil ihm damit Gelegenheit geboten wurde, den Vätern für die gastfreundliche Aufnahme und liebevolle Pflege seinen Dank zu bezeugen."

Wenn auch die ganze Wahrheit dieser Berichte in Zweifel gezogen werden muß, so können wir daraus doch ersehen, welche Mühe es Karl kostete, sein Einigungswerk durchzuführen. Der historische Kern wird wohl folgender sein: Bereits unter Pipin war in der Kapelle der Frankenkönige der römische Ritus und Gesang eingeführt worden; zugleich wurden Maßregeln getroffen, auch im Lande den gallicanischen Gesang durch den römischen zu ersetzen. Karl, an den Traditionen seines Vaters festhaltend, wollte in seinen Staaten entsprechend dem einen Glauben auch nur e i n e Liturgie und e i n e n Gesang haben. Zu diesem Zwecke ließ er in Metz und Soissons zwei Hauptsingschulen errichten und stellte sie unter die Direction von römischen oder in Rom ausgebildeten Sängern, welche ihm die Päpste Stephan III., Hadrian, vielleicht auch dessen Nachfolger Leo III., zugleich mit dem Sacramentarium und Antiphonarium des hl. Gregor zur Verfügung gestellt hatten.

In diesen Schulen wurden die Sänger ausgebildet, welche an den einzelnen Kirchen als Gesanglehrer fungiren sollten. Ein Capitular von Diedenhofen vom Jahre 805 ruft die Sänger, welche nach Metz geschickt worden waren, um den Gesang zu erlernen, in ihre Kirchen und Klöster zurück[51].

Die Sängerschule von Metz gelangte bald zu großer Bedeutung, und die hier ausgebildeten Sänger führten den von Karl vorgeschriebenen römischen Gesang in ihre Kirchen ein. Jedoch nur allmählich und langsam ging das Einigungswerk vorwärts. Oefter mußte Karl seine Verordnungen erneuern, um zum Ziele zu gelangen.

Zu den ersten Kirchen, welche die römische Liturgie annahmen, gehört die zu Lyon, wo der Erzbischof Leidrad residirte. Die anderen Kirchen im Süden Frankreichs folgten erst nach und nach diesem Beispiele, während im Norden die genannten Sängerschulen die Umwandlung beschleunigten. Erst in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts waren gallicanischer Ritus und Gesang vollständig beseitigt.

In Mailand stieß Karl mit seinen Einigungsplänen auf große Schwierigkeiten. Er ließ zwar, wie die Chronik Landulfs berichtet, alle ambrosianischen Gesangbücher, deren er durch Geld, Güte oder Gewalt habhaft werden konnte, theils verbrennen, theils nach Deutschland fortschaffen. Doch der Bischof Eugenius, der sich für den ambrosianischen Gesang sehr interessirte, reiste nach Rom und beschwichtigte schließlich Papst und Kaiser. Es soll sogar bei dieser Gelegenheit durch ein Wunder constatirt worden sein, daß die ambrosianische Gesangsweise der gregorianischen gleichstehe. Infolge dessen wurde den Mailändern gestattet, sich nach wie vor derselben zu bedienen. Leider fand Eugenius nach seiner Rückkehr in Mailand nur noch ein gerettetes Missale vor. Die übrigen Gesänge mußten aus dem Gedächtnisse wieder aufgeschrieben werden [52].

Im Inneren Deutschlands blühte infolge der eifrigen Bemühungen Karls der Kirchengesang mächtig empor. Namentlich waren es die der besonderen Fürsorge des Kaisers sich erfreuenden Schulen, welche den Gesang nicht wenig förderten. Die Pfarrschulen, welche die Priester in den einzelnen Bisthümern errichten sollten (Cap. v. J. 789), hatten außer Lesen,

Schreiben, Rechnen und Grammatik auch den Gesang in den Lehrplan aufzunehmen. Die neugegründeten Domschulen zu Mainz, Trier, Köln, Worms u. s. w. pflegten, indem sie der Regel Chrodegangs sich anschlossen, vorzüglich auch den Gesang. Natürlich war hier, wie in den von Bonifaz gegründeten Singschulen zu Fulda, Würzburg, Buraburg und Eichstädt, nur vom römischen Gesang die Rede.

Ein Schüler des Rhabanus Maurus (842—847 Abt in Fulda und Vorsteher der Klosterschule daselbst), mit Namen Johannes, wird als Dichter und ausgezeichneter Musiker gerühmt, der zuerst in Deutschland Kirchengesänge componirt haben soll [53].

Außer den genannten Schulen waren es die neugegründeten Kathedralschulen zu Münster, Osnabrück, Hildesheim, Paderborn, Minden u. s. w., ferner die berühmten Klosterschulen zu St. Gallen, Reichenau, Hirschau, St. Emmeran in Regensburg, die dem Kirchengesange eine besondere Pflege angedeihen ließen.

Damit der Leser sich einen Begriff machen kann von einem Musikcursus in der damaligen Zeit, bringen wir im folgenden den Bericht des Walafried Strabo, Schüler und später Lehrer an der Klosterschule zu Reichenau.

„Mit Ostern des Jahres 824,“ so schreibt er, „machten wir uns an das Studium der Musik. Tatto war selbst ein berühmter Musiker und componirte verschiedene Hymnen und Gesänge; er hielt uns ausführliche Vorträge über die Aufeinanderfolge und das gegenseitige Verhältniß der Töne und über die Gesetze der Composition. Dazu erklärte er uns die Natur und den Gebrauch der verschiedenen Instrumente, die Regeln des Gesanges, die mannigfachen Tonzeichen, deren allmähliche Entstehung und jetzige Bedeutung. Beinahe jeder von uns hatte entweder den Gesang oder auch eines der Instrumente schon in früheren Jahren spielen gelernt. Der eine spielte das Organum (Orgel), welches allein zur Begleitung des Ge-

sanges im Münster angewendet wurde, der andere schlug die Harfe, ein dritter blies die Flöte oder die Trompete und Posaune; einige spielten die Cithara (Harfe), welche die Form eines Delta hat, oder die dreisaitige Leier; alle erhielten der Reihe nach Anleitung dazu und verwandten einen großen Theil ihrer Zeit darauf, sich in diesem Fache vollständig auszubilden." [54]

IV.

Notker der Stammler und seine Freunde im Kloster zu St. Gallen.

Das Kloster von St. Gallen, zu welchem um das Jahr 613 vom hl. Gallus der Grund gelegt worden war, blühte nach Einsetzung des ersten Abtes, des Alemannen Otmar, und nach der Einführung der Regel des hl. Benedict in materieller und geistiger Beziehung so mächtig empor, daß es im neunten Jahrhundert bereits ein Hauptsitz der Wissenschaft und Kunst geworden war.

Ganz besonders war es die musikalische Kunst, der man hier eine liebevolle Pflege angedeihen ließ. „Durch Hymnen, Sequenzen, Tropen und Litaneien, durch verschiedene Gesänge und Melodien, wie auch durch die kirchliche Wissenschaft machten die Zöglinge dieses Klosters die Kirche Gottes nicht bloß in Alemannien, sondern überall, von einem Meer bis zum andern, berühmt." [55]

Am Ende des 8. Jahrhunderts war in diesem Kloster durch den Sänger Romanus eine Singschule errichtet worden, während der College desselben, Petrus, in Metz die Oberleitung der Gesangschule übernommen hatte. Beide gewannen Ruf, und als der eine von der emsigen Thätigkeit des andern hörte, suchten sie in heiligem Wetteifer sich gegenseitig zu übertreffen; und es ist der Mühe werth, schreibt Ekkehard, mitzutheilen, welche großen Fortschritte ein jedes Kloster in diesem

Wettstreite gemacht hat: wie nicht allein der Gesang, sondern auch die übrigen Wissenschaften gediehen sind. Petrus verfertigte zu Metz Jubelrufe, d. i. volksmäßige Refrains, textlose Melodien, die er „Metensische" nannte; auch Romanus blieb nicht zurück, er verfaßte ähnliche Jubilationen und gab ihnen die Namen „Romana" und „Amöna". Ein weiteres großes Verdienst erwarb der letztere sich dadurch, daß er in dem von ihm mitgebrachten Antiphonar des hl. Gregor die Neumen zum bessern Verständniß mit Buchstaben und Zeichen versah und ein besonderes Behältniß zum Aufbewahren dieses Buches herrichten ließ. Noch zur Zeit des Ekkehard (980—1036) war dieses vorhanden, und jedesmal, wenn im Gesange keine Uebereinstimmung war, wurde das römische Antiphonar hervorgeholt, um darnach die Lesart festzustellen[56].

Der bedeutendste Tondichter der St. Gallener Klosterschule ist unstreitig Notker der Stammler (balbulus). Er wurde um das Jahr 830 in dem Dorfe Heiligau (sacer pagus, gewöhnlich Helicgove), im jetzigen Canton Zürich gelegen, geboren. Seine Eltern, hohem Adel entsprossen, schickten den Knaben schon frühzeitig in die Klosterschule zu St. Gallen, die sich durch die Pflege der Wissenschaft, wie auch durch die strenge Disciplin einen bedeutenden Ruf erworben hatte. Hier leuchtete der junge Notker seinen Mitschülern als ein Muster von Fleiß und Sittsamkeit voran. Mit der Zunge stotterte er zwar, aber sein Geist war desto beweglicher. Sein Lehrer war anfänglich Iso. Als später ein schottischer Bischof, mit Namen Marcus, in Begleitung seines Schwestersohnes Möngal nach St. Gallen kam, wurde diesem Letzteren (Marcellus genannt) die Leitung der inneren Klosterschule, in welcher die für den klösterlichen Beruf bestimmten Knaben unterrichtet wurden, übertragen. Die äußere Schule für die Canoniker erhielt Iso mit Salomon und seinen Genossen. Unter Leitung des genannten Marcellus wurde Notker mit seinen Freunden, Ratpert und Tuotilo, in den sieben freien Künsten: der Grammatik, Dialectik, Rhetorik,

Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie unterrichtet. Auf das Studium der musikalischen Kunst indeß verwandten die genannten Drei eine ganz besondere Sorgfalt. Notker versuchte sich sogar bald in der Composition von Jubilationen oder Jubelrufen, welche dem Alleluja des Graduale folgten und deßhalb Folgegesänge (Sequenzen) genannt wurden.

Bereits in den ersten christlichen Jahrhunderten hatte sich die Sitte ausgebildet, auf der letzten Silbe des Alleluja mannigfache Melismen (Verzierungen) in einer langen Reihe von Tönen zu singen, die man pneuma (Hauch) nannte, um damit den Erguß des andächtig bewegten Herzens zu bezeichnen. Hören wir, was der hl. Augustin darüber sagt: „Die Sänger, vom Text der Lieder anfänglich zu heiliger Freude begeistert, werden bald von seligen Gefühlen so überfüllt, daß sie durch Worte nicht mehr auszudrücken vermögen, was in ihrem Innern vorgeht; sie lassen deßhalb das Wort beiseite und strömen ihre Gefühle in eine Jubilation aus. Die Jubilation ist nämlich ein Gesang, der den Aufschwung desjenigen Herzens offenbart, welches durch Worte seinen Gefühlen keinen Ausdruck mehr zu geben vermag. Und wem gebührt eine solche Jubilation mehr als dem höchsten unaussprechlichen Wesen? Unaussprechlich nennen wir dasjenige, was wir nicht auszusprechen vermögen; und wenn man Gott nicht aussprechen kann, obwohl man es muß, was bleibt da Weiteres übrig, als sich der Jubilation hinzugeben? Denn das Herz kann sich freuen, ohne Worte auszusprechen; und die Größe der Freude kann nicht nach Silben abgemessen werden." [57] Aehnlich drückt sich der hl. Bonaventura aus: „Wir haben die Gewohnheit," sagt er, „nach dem Alleluja eine lange Melodie zu singen, weil die Freude der Heiligen im Himmel weder Worte, noch ein Ende hat." [58]

Notker hatte bereits in seiner Jugend die Erfahrung gemacht, daß diese schönen Melodien, welche von Alters her auf der letzten Silbe des Alleluja gesungen wurden, immer mehr

in Vergessenheit geriethen, und sann nun über ein Mittel nach, wie man dieselben wiederherstellen und dem Gedächtnisse einprägen könne. Da kam gerade ein Priester aus dem von den Normannen zerstörten Kloster Gimedion (Jumièges) mit einem Antiphonar nach St. Gallen. In diesem entdeckte Notker zu seiner größten Freude einige mit Texten versehene Jubilationen. Sie waren aber so fehlerhaft, daß er kaum Gefallen daran finden konnte. Indeß fand er sich hierdurch veranlaßt, selbst solche Gesänge zu verfertigen. Den ersten Versuch machte er mit dem Text: Laudes Deo concinnat orbis und legte diesen seinem Lehrer Iso zur Begutachtung vor. Dieser belobte den Notker sehr und hieß ihn das Fehlerhafte nach dem Grundsatze verbessern, daß jeder Tonbewegung auch jedesmal eine eigene Silbe im Text angepaßt sein müsse. Nach dieser Anleitung schuf er die Sequenz: Psallat ecclesia und noch 45 andere. Die Melodien dazu entnahm er theils der Tradition, theils der eigenen Phantasie. Je nach ihrer Herkunft legte er ihnen auch besondere Namen bei, so z. B. Metensis major und Metensis minor (die größern und kleinern Melodien aus Metz), oder Romana (römische Singweise). Oft benannte er sie auch nach den Anfangsworten des Graduale, z. B. Justus ut palma, oder mit einem beliebigen Namen, wie Amoena (gefällige Melodie). Eine Sammlung solcher Sequenzen, „ein kleines und unbedeutendes Büchlein“, wie er sich ausdrückt, dedicirte er auf Zureden seiner Genossen, aber unter großem Widerstreben, dem Bischofe Liutward von Vercelli, Erzkanzler Kaiser Karls des Dicken.

Was nun den metrischen Bau dieser Gesänge angeht, so ist zu bemerken, daß die Regel, auf einen Ton dürfe nie mehr als eine Silbe kommen, bis in's 12. oder 13. Jahrhundert maßgebend blieb. Gerade hierdurch wurden die Melodien so sehr Hauptsache, daß in den nach ihnen verfaßten Texten die Silben als solche keine Geltung mehr hatten, d. h. ohne Rücksicht auf ihre prosodische Länge oder Kürze nur durch die Gel-

tung des Tones, dem sie entsprachen, durch die musikalische Arsis und Thesis, bestimmt wurden und daher für unter sich gleich galten. Die Abtheilungen der Texte richteten sich ferner genau nach den musikalischen Phrasen und wurden nur dann gleich lang, wenn dieselben Phrasen sich wiederholten, oder verschiedene Phrasen gleichviel Noten hatten. Weil nun diese Texte, auf welche auch der Grundcharakter der Melodie sich übertrug, kein selbständiges Metrum hatten, sondern den nach dem Tonfall bestimmten musikalischen Rhythmus, nannte man sie auch Prosen, d. i. unmetrische Gesänge [59].

Mit unbeschreiblicher Schnelligkeit verbreiteten sich die Notker'schen Sequenzen über ganz Europa; und die Form, welche Notker ihnen gegeben, erhielt sich bis in's 12. oder 13. Jahrhundert. Von dieser Zeit an haben sie eine andere Gestalt. Es kommt die Strophe mit regelrechten Versen zum Vorschein, wobei Reim und Wortaccent das Silbenmaß ersetzen. Sie unterscheiden sich von den rhythmischen Hymnen nur dadurch, daß sie keinen gleichmäßig durchgeführten Strophenbau haben. Von dieser Art sind die Sequenzen des Antiphonars von Montpellier [60].

Papst Nikolaus approbirte diese Gesänge für den kirchlichen Gebrauch. Infolge dessen wurde eine große Anzahl in die Meßbücher aufgenommen, bis die Reform der liturgischen Bücher durch Pius V. sie alle bis auf fünf daraus verbannte. Diese sind: Victimae paschali auf Ostern, Veni sancte spiritus auf Pfingsten, Lauda Sion auf Frohnleichnam, Stabat mater auf das Fest der Schmerzen Maria's und Dies irae für die Messe der Abgestorbenen.

Wenden wir uns nach dieser kleinen Abschweifung wieder zu unserm Meister.

Ganz unbedeutende, natürliche Erscheinungen vermochten ihn zur Composition solcher Sequenzen anzuregen. So hörte er eines Tages ein Mühlrad beim Herumdrehen ein eigenthümlich knarrendes Geräusch von sich geben. Das veranlaßte

ihn zur Composition der Sequenz: Sancti spiritus adsit nobis gratia, in der er jenes Geräusch nachzuahmen sucht. Auch das berühmte Media in vita verdankt einem ähnlichen natürlichen Eindrucke seine Entstehung. Auf einem Spaziergange sah er einmal verschiedene Handwerker, die damit beschäftigt waren, eine Brücke über die Goldach zu schlagen. Da der Abgrund an dieser Stelle sehr tief war, so schwebten die Leute auf ihrem Gerüst in beständiger Todesgefahr. Dieser Anblick erschütterte ihn und gab ihm Anlaß, sich mit ganzer Seele in die Betrachtung der dem Menschen stets drohenden Todesgefahr zu versenken. Das Produkt dieser Meditation war das obengenannte Lied, zu deutsch:

Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen;
Wen suchen wir, der Hülfe thu', daß wir Gnad' erlangen?
Das bist Du, Herr, alleine; uns reuet uns're Missethat,
Die Dich, o Herr, erzürnet hat.
Heiliger Herre Gott!
Heiliger starker Gott!
Heiliger barmherziger Heiland!
Du ewiger Gott!
Laß uns nicht versinken
In des bittern Todes Noth.
Kyrie eleyson [61].

Dieses Lied Notkers gelangte im Mittelalter zu großer Verbreitung und Berühmtheit. Auf Wallfahrten wie in allgemeinen Nöthen und Anliegen wurde es stets gesungen. Die Soldaten im Felde stimmten es als Kriegsruf an; und beim Sturm auf dem Meere übertönte der Gesang desselben das Toben der Meereswogen. Ja man schrieb ihm sogar eine wunderbare Wirkung zu, so daß das Concil von Köln im Jahre 1314 sich veranlaßt fand, das Absingen dieses Liedes gegen irgend eine Person ohne Erlaubniß des Bischofs zu verbieten [62].

Doch nicht bloß als Componist, auch als musikalischer Schriftsteller ist Notker von Bedeutung. Sein Werk De mu-

sica et symphonia ist allerdings verloren gegangen. Dagegen ist eine Abhandlung: Explanatio quid singulae literae etc., in Form eines Briefes an den Bruder Lambert gerichtet, uns erhalten geblieben. Er zeigt darin, was gewisse Buchstaben des Alphabets, welche Romanus den Neumen hinzugefügt hatte, zu bedeuten haben. Auch wird ihm von der Tradition eine Abhandlung in deutscher Sprache zugeschrieben über die acht Kirchentöne, die Tetrachorde und die Mensur der Orgelpfeifen[63].

Haben wir nun aus der bisherigen Darstellung Notker als einen bedeutenden Musiker schätzen gelernt, so erübrigt uns noch, hinzuzufügen, daß er auch sonst ein großer Gelehrter war. Außer einem Kirchenkalender verfaßte er ein Leben des hl. Gallus in Versen; ein Werk „Ueber die Ausleger der heiligen Schrift“ und „Ueber die Thaten Karls des Großen“. Bei allem dem zeigte er sich als einen musterhaften Mönch, der die Klosterdisciplin sehr strenge beobachtete, und als durchaus edlen Menschen, freundlich und zuvorkommend gegen jeden, der sich ihm näherte.

Die berühmtesten Männer jener Zeit, wie der Mönch Otfried von Weißenburg, der Erzbischof Ruodbert von Metz, der Erzkanzler Liutward von Vercelli u. a., standen mit ihm in Verkehr; sogar Kaiser Karl der Dicke suchte vielfach seinen Rath. Im Alter lag er nur noch dem Gebete ob und starb, von seinen Brüdern umgeben, am 6. April 912. Auf seinem Grabmal sind die Worte zu lesen:

Notker, des Vaterlands Zier und Lehrer erhabener Weisheit,
Er, dess' sterblich Gebein hier im Grabe nun ruht,
Ledig der Bande des Fleisches am sechsten des Monats Aprilis,
Eilt er zu himmlischen Höh'n, froh von Gesängen begrüßt[64].

Ein Freund Notkers, von Jugend auf ein Meister der Schule, ein verständiger und wohlwollender Lehrer, doch strenge in der Zucht, war Ratpert[65]. Die Lehrthätigkeit nahm seine Zeit so in Anspruch, daß er kaum einmal im Jahre aus dem

Kloster herauskam und mit einem Paar Schuhe pro Jahr vollständig ausreichte. Oft vernachlässigte er über seine Schulangelegenheiten den Besuch der Horen sowie der heiligen Messe, und entschuldigte sich damit, daß er sagte: „Wir hören die heilige Messe, indem wir lehren, sie zu feiern." Zum Kapitel gieng er nur, wann er gerufen wurde; denn in der Schule, meinte er, habe er genug zu kapiteln. Für literarische und musikalische Arbeiten fand er aber doch Zeit. Außer einer Geschichte des Klosters von St. Gallen verfaßte er Litaneien für Prozessionen, z. B. Ardua spes mundi, und für die Oster- und Pfingsttaufe: Rex sanctorum, ferner ein Lied zur heiligen Communion: Laudes omnipotens, einen Gesang auf das Fest des hl. Gallus und zu Ehren des hl. Magnus. Große Berühmtheit erlangte sein Deutsches Lied zu Ehren des hl. Gallus, das vom Volke viel und gern gesungen wurde. Die Melodie ist leider verloren gegangen und der Text nur in lateinischer Uebersetzung: Nunc incipiendum auf uns gekommen. Kurz vor seinem Tode ließ er sich zum Presbyter weihen und starb am 25. Oktober 884, umgeben von 40 Priestern, die ehemals seine Schüler gewesen waren.

Ein Mitschüler und Freund der beiden Genannten, ein Mann von athletischem Körperbau und unverwüstlichem Humor, ein bedeutender Redner, der lateinischen wie deutschen Sprache gleich mächtig, ein berühmter Maler, Architekt und Musiker war Tuotilo[66]. In der Kunst, halb erhabene Arbeit in Metall oder Holz zu schaffen, erlangte er einen so bedeutenden Ruf, daß er überall da, wo man die Gotteshäuser mit kostbaren Meisterwerken der Bildhauerei schmücken wollte, begehrt wurde und weite Reisen zu machen genöthigt war. Seine Mitbrüder waren deßhalb sehr besorgt um ihn, und Ratpert umarmte oft den reisefertigen Tuotilo mit der Bitte, doch ja auf seiner Hut zu sein. Indeß der Geist des hl. Gallus begleitete ihn auf seinen Reisen, ja er nahm sogar mehrmals die Gelegenheit wahr, anderswo leichtsinnigen Klosterbrüdern eine

derbe Lection zu geben. In der Kunst der Musik zeichnete er sich aus als Bearbeiter zahlreicher Tropen. Es hatte sich nämlich in ähnlicher Weise, wie es bei den Sequenzen geschehen war, die Gewohnheit ausgebildet, an hohen Festtagen zur Erhöhung der Feierlichkeit in den Introitus und das Kyrie, später auch in das Gloria und die Epistel, verschiedene Texte mit Melodien einzuschieben, die man Tropen oder wegen der nicht metrischen Construction auch Prosen nannte. Tuotilo verfaßte eine große Anzahl solcher Gesänge. Ekkehart nennt folgende: Hodie cantandus auf Weihnachten, ferner: Omnium virtutum gemmis; Viri Galilaei mit Quoniam Dominus und Gaudete et cantate. Diese Compositionen begleitete er mit der Rotta oder dem siebensaitigen Psalterium, denn er war auf allen Saiten- und Flöteninstrumenten bewandert und unterrichtete auch in einem vom Abte ihm angewiesenen Saale die Söhne der Adeligen im Saitenspiel. Er starb am 27. April 915.

Werfen wir schließlich einen Rückblick auf das Trifolium, dem dieses Kapitel gewidmet war, so müssen wir sagen, daß unter Notker, Ratpert und Tuotilo die Entwicklung der Tonkunst ein nicht unbedeutendes Stadium durchlaufen hat. Während Notker in der Bildung von Sequenzen eine hohe Meisterschaft sich erwarb, glänzt Ratpert als Mitbegründer des deutschen geistlichen Volksliedes und Tuotilo als Tropencomponist und ausgezeichneter Instrumentist. Das Kloster von St. Gallen hatte, wenigstens inbezug auf die musikalische Kunst, unter diesen Dreien seine Blütheperiode. Wenn auch später noch tüchtige Musiker in seinen Hallen weilten, wie der Dekan Waltram, der Abt Hartmann, Notker Physicus u. A., so kann sich doch keiner mehr ähnlicher Fortschritte und Erweiterungen des Kunstgebietes rühmen, wie die Genannten sie herbeigeführt hatten.

V.

Musikschriftsteller und Lehrer bis zum Ende des 15. Jahrhunderts.

Während die Mönche von St. Gallen dem gregorianischen Choralgesang eine liebevolle Pflege angedeihen ließen und in melodischer Hinsicht denselben durch Bildung von Sequenzen und Tropen erweiterten; in der harmonischen Behandlung desselben aber über die Kunst des Organisirens (das ist Begleitung in Quinten, Quarten und Octaven) nicht hinauskamen, sehen wir gerade im Gegensatz zu dieser praktischen Kunstübung eine ganze Schar Theoretiker sich damit abmühen, die Lehre des unglücklichen Ministers am Hofe des ostgothischen Königs Theodorich, Boëtius († 524), der in seinem fünf Bücher umfassenden Werke über die Musik die alte griechische Theorie wieder herzustellen suchte, mit den acht Kirchentonarten in Einklang zu bringen. Die Zahl der Abhandlungen, welche diese Schriftsteller hinterlassen haben, ist, wie die Sammlungen Gerberts und von Coussemakers beweisen, ziemlich groß; aber auf eine reiche Ausbeute beim Studium derselben dürfen wir nicht rechnen. Wenn wir die Hauptleute Hucbald, Guido, Franco u. s. w. ausnehmen, können wir sagen, daß sie, der eine den andern, und alle zusammen, den Boëtius sorgfältig abschreiben; oder, wenn das gerade nicht der Fall ist, doch ein und dieselbe Sache mit andern Worten darzustellen suchen. Wir haben nun in den folgenden Auszügen das Wesentliche und Interessante aus den Tractaten der deutschen Theoretiker niedergelegt, um damit dem Leser einen Begriff davon zu geben, wie unsere Vorfahren in musikalischen Dingen dachten, und zugleich, um die Entwicklung der Theorie vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts klarzulegen.

1. Der hl. Nicetius.

Der hl. Nicetius, der im Jahre 527 Bischof von Trier wurde, schrieb, wie Gerbert annimmt, einen Tractat: „Ueber das Lob und den Nutzen der geistlichen Gesänge, welche in der Kirche in Uebung sind, oder über den Nutzen der Psalmodie.“ [67] Der Inhalt ist kurz folgender: Als die ersten Urheber des geistlichen Gesanges bezeichnet der Verfasser unter andern: Moses, Deborah und David, geht dann über zur Besprechung der Psalmen, welche so Vieles zum Nutzen, zur Erbauung und zum Troste der Menschen enthalten. Für jeden Stand, jedes Alter, jedes Geschlecht, sagt er, sind sie passend. Nachdem er dieses aus dem Inhalte bewiesen, kommt er auf das neue Testament zu sprechen und führt an, daß Christus selbst einen Hymnus gesungen habe, bevor er mit seinen Jüngern zum Oelberg gieng; dann beruft er sich auf den hl. Johannes, der den Gesang der himmlischen Heerschaaren (Trishagion) vernommen habe. Auf diese Autoritäten sich stützend, fordert er seine Mitbrüder auf, den Gesang zu pflegen, und gibt Regeln an, nach denen man denselben einrichten solle. Jeder muß, sagt er, mit Verstand singen, d. h. den Sinn dessen, was er singt, beherzigen. Der Gesang darf ferner nichts Theatralisches an sich haben und soll in Uebereinstimmung vorgetragen werden; der eine soll nicht zu schnell, der andere nicht zu langsam; der eine nicht zu hoch, der andere nicht zu tief singen. Niemand darf es wagen, vor andern sich besonders hervorthun zu wollen, um mit seiner Stimme zu brilliren. Wer sich den übrigen Sängern nicht accommodiren kann, soll schweigen oder nur ganz leise mitsingen, auf daß er keinen Anstoß gibt. Wie aus einem Munde sollen alle singen, denn so war auch der Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen beschaffen. Wenn in dieser Weise die Stimmen, so schließt der Verfasser, alle, ohne anzustoßen, einstimmig erschallen, dann wird der Gesang uns erfreuen, die Zuhörer erbauen und Gott dem Herrn gefallen.

2. Regino von Prüm.

Regino, bekannt als einer der bedeutendsten Geschichtschreiber des Mittelalters, wurde um die Mitte des 9. Jahrhunderts zu Altrich (alta ripa) am Rhein, in der Nähe von Speier gelegen, geboren. Im Kloster zu Prüm widmete er sich von früher Jugend an dem Studium der Wissenschaften und nicht ohne Erfolg; denn seine Kenntnisse in der Theologie wie in den freien Künsten ließen ihn bald zu hohen Ehren gelangen. Nach wiederholter Plünderung des Klosters durch die Normannen dankte im Jahre 892 der bisherige Abt Farubert ab, und Regino wurde zu dessen Nachfolger erwählt. Obwohl er nun unter so schwierigen Verhältnissen die Pflichten des ihm übertragenen Amtes mit der größten Gewissenhaftigkeit und Unverdrossenheit erfüllte, war es ihm doch nicht vergönnt, länger als sieben Jahre dem Kloster vorzustehen, weil, wie er selbst in seiner Chronik bemerkt [68], Nebenbuhler fortwährend Ränke gegen ihn schmiedeten. Schon bei der letzten Wahl hatten die Grafen Gerhard und Mafried von Hennegau alles aufgeboten, um ihrem Bruder die Abtswürde zu verschaffen. Allein es mißlang. Trotzdem gaben sie ihren Plan nicht auf, sondern intriguirten fortwährend gegen Regino. Da sie überdieß mit dem Könige Arnulf gut befreundet waren, so wußten sie es schließlich durchzusetzen, daß Regino im Jahre 899 dem Richarius weichen mußte [69]. Erzbischof Ratbod von Trier trat jetzt als Beschützer des unschuldig verfolgten Mannes auf und ernannte ihn zum Abt des Klosters St. Martin bei Trier, um dort das gänzlich zerrüttete Klosterwesen wieder herzustellen. Aber auch hier war seine Wirksamkeit nicht von langer Dauer. Nach Ratbods Tode mußte Regino das Kloster verlassen, weil Weltliche sich desselben bemächtigt und ihren Wohnsitz darin aufgeschlagen hatten. Seine letzten Lebenstage brachte Regino im Kloster St. Maximin bei Trier zu, wo er im Jahre 915 starb. In der Klosterkirche fand man im Jahre 1581 sein Grab [70].

Ein allgemein bekanntes Werk des Regino ist seine Chronik. Sie zerfällt in zwei Bücher: „Das Buch über die Zeiten der Menschwerdung des Herrn", von Christi Geburt bis zum Tode Karl Martells reichend (741), und: „Ueber die Thaten der Frankenkönige", vom Jahre 741 bis 906. Ebenso wichtig für die Culturgeschichte wie für die kirchliche Disciplinargerichtsbarkeit ist seine in zwei Bücher getheilte Sammlung kirchenrechtlicher Bestimmungen, welche er im Auftrage Ratbods verfaßte zur Norm bei Visitationen und Sendgerichten.

Für die Kunst der Musik, um die es hier handelt, war Regino sehr thätig durch die Abfassung mehrerer Schriften. Unter diesen ist die bedeutendste die „Ueber die musikalische Wissenschaft" (de harmonica institutione) [71], welche er seinem Gönner, dem Erzbischof Ratbod, dedicirte. Da der Tractat uns genaue Auskunft darüber gibt, welche Anschauungen man zur damaligen Zeit in musikalischen Dingen hatte, so halten wir es für interessant und belehrend, denselben auszüglich mitzutheilen.

Die Veranlassung zu seiner Arbeit biete ihm, sagt Regino, der confuse und fehlerhafte Gesang in den Kirchen der Diöcese Trier, den er, als Begleiter des Erzbischofs auf Visitationsreisen, kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Um den Gesang wieder in Ordnung zu bringen, nahm er zunächst das Antiphonarium vor, regelte die Gesänge desselben nach den Kirchentönen und stellte die Differenzen, welche auf der letzten Silbe gesungen zu werden pflegten, nach der Tradition und den Regeln der Musik in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder her. Auf gleiche Weise verfuhr er mit den Introitusgesängen und Communionen bei der heiligen Messe, wie auch mit den Responsorien und Nocturnen. Dabei weist er auf die Anomalie einer Anzahl von Antiphonen hin, welche, nachdem sie in einem bestimmten Ton begonnen haben, in der Mitte in einen andern übergehen und in einem dritten schließen. Er instruirt die Sänger, bei der Antiphon, dem Introitus und der Communion

auf den Anfangston und bei Responsorien mehr auf den Schlußton zu achten, wenn sie die Tonart gleich herausfinden wollten.

Die acht Kirchentöne zählt er in der herkömmlichen Weise: der authentische erste, der plagale erste u. s. w. (vgl. Seite 9), auf und behauptet, daß innerhalb *dieser Tonarten nicht nur jede geistliche Melodie*, sondern auch jeder *natürliche* Gesang sich bewege.

Er unterscheidet in der Musik eine natürliche und künstliche. *Natürliche Musik* ist diejenige, welche keines musikalischen Instrumentes, keiner Bewegung der Finger, keines Anstoßes oder Schlages bedarf, um zustande zu kommen. Sie kommt von Gott und bedarf nur der Natur als Lehrerin, um süße Weisen hervorzubringen. Solches geschieht durch die Bewegung der Himmelskörper und durch die menschliche Stimme; andere nehmen auch noch die Stimmen der unvernünftigen Creaturen hinzu. Die *künstliche Musik* ist die Instrumentalmusik.

Die natürliche Musik hat vier Haupttöne, aus denen, wie aus ihrer Wurzel, die vier Nebentöne entsprießen. Die künstliche Musik dagegen hat fünf Töne und zwei Halbtöne (den großen und kleinen Halbton), die aber zusammen keinen ganzen Ton ausmachen. Diese fünf Töne mit den zwei Halbtönen bilden die Consonanzen der Quint, Quart und Octav. In dieser künstlichen Musik erzeugt weder ein Ton den andern, noch überragt einer den andern; alle werden durch gleiches Maß getheilt, nämlich durch die Sesquioctav (9 : 8), d. i. den Ganzton, mit Ausnahme der Halbtöne.

In der natürlichen Musik sind alle acht Töne vollkommen, obwohl sie der Autorität nach von einander verschieden sind; sie nehmen auch *keinen Halbton, Diësis* u. s. w. an, da nur die künstliche Musik eine solche Theilung des Tones zuläßt.

Da zur natürlichen Musik zunächst die Musik der Himmelskörper gehört, so geht Regino dazu über, die *Harmonie der*

Sphären nach den Pythagoräern auf folgende Weise darzustellen: Wie kann die schnelle Bewegung der Himmelskörper in schweigendem Laufe sich vollziehen? Wenn auch kein Ton zu unsern Ohren dringt, ist es doch nicht denkbar, daß eine so sehr schnelle Bewegung vor sich gehen soll, ohne einen Ton abzugeben, zumal, da die Sterne ihre Bahnen in so bewunderungswürdiger Uebereinstimmung durchlaufen, daß wir uns nichts Aehnliches denken können. Die einen kreisen höher, die andern tiefer, und alle werden durch eine gleiche Gewalt so vorwärts bewegt, daß durch die verschiedenen ungleichen Bewegungen eine feste Ordnung sich hindurchzieht. Daraus wird geschlossen, daß der Bewegung des Himmels eine bestimmte harmonische Ordnung innewohne: jede musikalische Harmonie wird durch die Consonanz geleitet, welche ohne Klang nicht möglich ist. Ein Klang kann wiederum nicht hervorgebracht werden ohne einen Stoß oder Schlag, und letzterer nicht ohne vorausgegangene Bewegung. Die Bewegungen sind theils schnelle, theils langsame: sind sie langsam und selten, dann bringen sie tiefere Klänge hervor; sind sie schnell und häufig, so produciren sie höhere Klänge. Ein unbeweglicher Gegenstand bringt gar keinen Klang hervor; deßhalb definiren die Musiker das Wort „Klang" also: „Ein Klang ist eine unaufgelöste, d. h. nicht unterbrochene Erschütterung der Luft, die bis zum Ohre dringt."

Aus dem Gesagten schließen die Astrologen muthmaßlich, daß zwischen der äußersten Sphäre, d. i. dem Fixsternhimmel und den sieben Planetensphären, alle musikalischen Consonanzen erklingen. Die einen sagen, die Sphäre des Saturns als oberste Planetensphäre bringe den höchsten Ton hervor, die Mondscheibe als unterste den tiefsten; andere sagen, Saturn gebe den tiefern Ton von sich, der Mond den höhern. Zwischen diesen beiden Kreisläufen finden sich die verschiedenen Töne und alle musikalischen Consonanzen. Die einen Planeten bilden in ihrer Bewegung mit andern das Intervall der Octav, wieder mit andern die Quint, oder auch die Quart. Dieser Planet

differirt mit seinem Tone, den er von sich gibt, von einem andern um einen Ganzton, jener um einen Halbton.

So entsprechen die sieben Planetensphären den sieben Saiten der Lyra. Saturn hat den Ton E, Jupiter F, Mars G, die Sonne A, Venus B, Merkur C, der Mond D, wie Boëtius sagt. Cicero hat eine andere Reihenfolge. Er nimmt die Erde gleichsam als Stillschweigen, d. h. unbeweglich an. Nach dieser gibt er dem Monde den tiefsten Ton, der dem Stillschweigen am nächsten steht, also A, Merkur hat dann B, Venus C, die Sonne D, Mars E, Jupiter F, Saturn G und der Fixsternhimmel a. Der Mond weicht also vom Merkur um einen Ton, vom Mars um eine Quint, von der Sonne um eine Quart, von der Himmelssphäre um eine Octav ab. So liegt in der Himmelsbewegung das Ganze der Musik, und nicht nur die heidnischen, sondern auch die christlichen Philosophen stimmen in dieser Sache überein [72].

Nach dieser Darstellung der Lehre von der himmlischen Musik geht Regino dazu über, die irdische Musik zu besprechen. Sehr treffend schildert er ihren Einfluß auf das Gemüth des Menschen. Niemanden kann es zweifelhaft sein, sagt er, daß Musik allen Menschen angeboren ist; denn welches Alter und welches Geschlecht hat nicht Freude an schönen Gesängen? Es ist ferner den Menschen eigenthümlich, daß ihr Herz durch liebliche Gesänge angenehm berührt, durch entgegengesetzte unangenehm erregt wird. Die Kinder, jungen Leute und ebenso die Greise werden infolge eines gewissen natürlichen Affectes ganz von selbst durch musikalische Weisen mächtig bewegt. Man kann sich überhaupt kein Alter denken, welches durch einen schönen Gesang nicht erfreut würde. Es gibt zwar Menschen, welche andern eine künstliche und liebliche Weise nicht vortragen können, sich selbst aber durch einen weniger angenehmen Gesang zu erfreuen imstande sind.

Außerdem ist zu bemerken, daß man nach der Musik den Charakter der Menschen beurtheilen kann. Ein

leichter und muthwilliger Sinn wird auch an leichtsinniger Musik sich erfreuen, oder man wird, wenn man sie oft anhört, weichlich und weibisch werden. Im Gegensatze hierzu wird ein derber und trotziger Sinn auch an derber Musik Freude haben, oder durch sie angeregt werden. Denn es ist unmöglich, daß Weiches mit Hartem, Hartes mit Weichem sich verbindet oder gegenseitig erfreut. Nur die Aehnlichkeit des Charakters oder der Eigenschaften erzeugt Lust und Freude; denn die derben und rauhen Völker ergötzen sich auch an derben und rauhen Gesängen; die sanften und friedlichen lieben auch sanfte und friedliche Weisen.

Auch die Handlungsweise des Menschen kann durch Musik geleitet und bestimmt werden. Im Kriege wird z. B. zum Vormarsch und zum Rückzug geblasen; im ersten Falle feuert der Klang der Tuba den Muth an, im zweiten beschwichtigt er ihn. Der Gesang bringt Schlaf und nimmt ihn, verursacht Sorgen und Bekümmernisse und vertreibt sie; er erregt den Zorn und räth zur Milde; ebenfalls heilt er Krankheiten des Körpers. Es ist ja allgemein bekannt, wie oft ein lieblicher Gesang jähzornige Gemüther bezwungen hat, wie viel Wunderbares er in körperlichen und geistigen Bedrängnissen gewirkt hat. Als den König Saul der böse Geist quälte, ergriff David die Harfe und beschwichtigte durch seine süßen und lieblichen Weisen den trotzigen Sinn des Königs. Was soll ich vom Propheten Elisäus erzählen? Als er vom Könige um etwas befragt wurde und einsah, daß er zur Stunde den prophetischen Geist nicht besaß, ließ er sich einen Harfenspieler kommen, und nachdem dieser eine Zeit lang vor ihm gespielt hatte, kam der Geist des Herrn über ihn, und er prophezeite.

Da wir nun gesehen haben, daß im Kriege der Muth der Kämpfer durch die Klänge der Tuba angefeuert wird, und daß andererseits ein leidenschaftsloser, lieblicher Gesang imstande ist, einen aufgeregten Geist zu beruhigen, so geht aus allem

dem klar und unzweifelhaft hervor, daß die Musik uns Menschen angeboren ist, so daß wir derselben nicht entbehren [73] können, selbst wenn wir wollten. Daher muß unser Bestreben dahin gehen, daß wir dasjenige, was die Natur uns eingepflanzt hat, auch vermöge der wissenschaftlichen Forschung zu erfassen suchen.

Nachdem Regino sodann den Gesang der Vögel und überhaupt der nicht mit Vernunft begabten Creaturen behandelt hat, geht er zur Besprechung jener Musik über, welche durch die Kunst und das Genie des Menschen erfunden worden ist: zur Instrumentalmusik. Es gibt dreierlei Arten Instrumente, sagt er, erstens Streichinstrumente: Lyra, Cither, Harfe u. dgl; zweitens Blasinstrumente, wie Flöten, Musen (französisch cornemuse, d. i. Sackpfeifen), Hirtenpfeifen, Orgeln u. s. w.; drittens Schlaginstrumente, wie Cymbeln und Pauken. Obwohl die natürliche Musik, bemerkt er, vorzüglicher ist, als die künstliche, so kann man sich die natürliche doch nur vermöge der künstlichen aneignen. Im weitern Verlauf der Darstellung wird nach der Herkunft des Wortes Musik gefragt und dasselbe abgeleitet von musa = Sackpfeife, weil dieses das ursprüngliche und älteste Instrument ist, und alle Töne sowie Consonanzen auf demselben darzustellen sind. Nachdem nun noch der Unterschied zwischen Stimme (vox) und Klang (sonus) dahin erklärt worden ist, daß lebende Wesen eine Stimme haben, die leblose Natur aber infolge von Blasen, Stoßen, Schlagen Klänge hervorbringe, wird die Lehre von den Consonanzen behandelt. „Consonanz," so lautet die Definition, „ist die in Eins gebrachte Vereinigung von Tönen, die unter einander verschieden sind", oder: „die für das Ohr angenehm und übereinstimmend klingende Mischung hoher und tiefer Töne". Eine Dissonanz entsteht, wenn zwei Töne zusammen erklingen und dieser Zusammenklang das Ohr rauh und unangenehm berührt. Consonanzen sind: Quart, Quint, Octav, Duodecime und Doppeloctav. Sie beruhen auf arithmetischen

Proportionen. Was in den Zahlen das Verhältniß 3 : 4 ist, stellt in der Musik die Quart dar; das Verhältniß 2 : 3 die Quint; 1 : 2 die Octav; 1 : 3 die Duodecime und 1 : 4 die Doppeloctav; außerdem nennt er noch das Verhältniß von 8 : 9 den Ganzton.

Diese Tonverhältnisse sind nicht von Menschen erfunden, sondern beruhen auf göttlicher Eingebung, wie Pythagoras dieß erfahren hat. Dieser Philosoph kam einstens an einer Werkstätte vorbei, in welcher auf einem Ambos geschmiedet wurde. Erstaunt über den Zusammenklang, trat er näher, und da er vermuthete, daß diese Erscheinung ihren Grund haben könne in dem verschiedenen Kraftaufwand beim Schlagen, ließ er die Hämmer wechseln und hörte genau zu; dann gieng er hin und wog dieselben ab. Der erste hatte ein Gewicht von 12, der zweite von 9, der dritte von 8, der vierte von 6 Pfund. Die beiden, welche 12 und 6 Pfund wogen, brachten beim Schlagen auf den Ambos die Consonanz der Octav hervor; der Hammer von 12 mit dem von 9 Pfund, sowie der von 8 mit dem von 6 Pfund erzeugten die Consonanz der Quart. Der Hammer von 9 Pfund und der von 8 Pfund stehen im Verhältniß von 9 : 8, welches in der Musik den Ganzton bezeichnet. Zu Hause überlegte sich Pythagoras die Sache weiter und fand, daß auf den Verhältnissen dieser Zahlen die ganze Harmonie beruhe. Hierauf construirte er dann das Monochord (Einsaiter), Flöten, Cymbeln u. s. w.

Nach der Reproduction dieser alten Fabel von Pythagoras zählt Regino die griechischen Namen der Töne wie auch die Tetrachorde (Systeme von vier Tönen) mit ihren Consonanzen auf, erklärt dieselben und gibt uns dann seine Gedanken an über den Unterschied zwischen der theoretischen und praktischen Musik. Das Gebiet dieser Kunst, sagt er, ist so ausgedehnt und so dunkel, daß es sich beinahe der menschlichen Erkenntniß zu entziehen scheint; denn es gibt sehr wenige Menschen, welche die Natur und das Wesen dieser Kunst nach

richtigen Grundsätzen zu beurtheilen vermögen, und selbst wenn sie dieses gelernt haben, fehlt ihnen doch die Fähigkeit, sich andern verständlich zu machen. Dagegen gibt es sehr viele Leute, welche mit ihren Fingern und ihrer Stimme recht gute Musik machen können, aber nicht imstande sind, Rechenschaft davon abzulegen. Wenn du einen Musikanten fragst, ob er auch sein Instrument kenne, ob er über die Consonanzen und die Verhältnisse der Töne zu einander etwas wisse, so wird er dir keine genügende Antwort geben können; sondern sagen, er habe das Musiciren von seinem Lehrer gelernt. Hieraus geht hervor, daß nicht derjenige Musiker ist, der sie mit den Händen prakticirt, sondern derjenige, der über seine Kunst Bescheid weiß, denn Kunst und Wissenschaft stehen über der Hantierung. Wie die Seele vorzüglicher ist als der Leib, so ist auch die Theorie der Musik, welche in die Kunst eindringt, viel vorzüglicher als die praktische Ausübung. Daher kommt es auch, daß die Theorie der Praxis entbehren kann, daß aber das Handwerk nichts werth ist, wenn es nicht auf wissenschaftlicher Grundlage beruht.

Aus ebendemselben Grunde werden auch die technischen Künstler nicht nach der Musik benannt, sondern nach den Instrumenten, die sie spielen; so sagt man Citherspieler, Flötenbläser u. s. w., dagegen hat der M u s i k e r nicht von irgend einem Instrument, sondern von der Kunst selbst den Namen erhalten.

Als Musiker ist demnach derjenige zu bezeichnen, der die Kenntniß des Gesanges nicht durch sklavische Uebung, sondern vermöge wissenschaftlicher Forschung sich angeeignet hat. Wer also das Wesen und die Bedeutung der musikalischen Wissenschaft nicht kennt, führt mit Unrecht den Namen Sänger, wenn er auch gut zu singen versteht; denn nicht derjenige wird Lehrer genannt, der eine Lection lesen kann, sondern derjenige, der sie zu erklären versteht. So genügt es z. B. wissenschaftlich gebildeten Männern nicht, an einem Gemälde bloß Farben und Formen anzusehen, ohne ihre innern Eigenthümlichkeiten zu erforschen; in gleicher Weise genügt es auch nicht, mit wohl-

klingenden Gesängen das Herz zu erfreuen, ohne in die Kenntniß der Tonverhältnisse weiter einzudringen.

Ein anderes Werk des Regino, „Regel der Töne" (Tonarius) genannt, in welchem alle acht Kirchentöne mit ihren Differenzen in Neumen beschrieben werden, hat von Coussemaker facsimilirt [74]. Jeder Ton beginnt mit einer gewissen melodischen Formel, von Alters her Nonanneane u. s. w. genannt, vermöge welcher die Sänger den Unterschied der Kirchentöne ihrem Gedächtnisse einzuprägen suchten. Dann folgt die Intonation mit dem Texte Gloria patri ... Sicut erat ... der Schluß seculorum. Amen gibt die Differenzen an. Hieran schließen sich die Antiphonenanfänge des betreffenden Tones, sodann die Introitusgesänge und Communionen. Den Schluß bilden Responsorien, ebenfalls nach den einzelnen Tonarten geordnet.

3. Hucbald.

Hucbald, Mönch im St. Amandus-Kloster, auf der Grenzscheide zweier Sprachen, am Bache Elnon im Hennegau gelegen, wurde um das Jahr 840 geboren. Unter Leitung seines Oheims Milo, aus der Schule Alcuins, machte er seine Studien in dem ebengenannten berühmten Kloster, wo auch die Söhne Karls des Großen theilweise ihre Bildung erhalten hatten. Nicht allein in der Theologie, sondern namentlich in der Musikwissenschaft machte er in kurzer Zeit so bedeutende Fortschritte, daß schließlich der Neffe den Onkel zu übertreffen schien. Bei Gelegenheit einer musikalischen Aufführung am Feste des hl. Andreas, dem zu Ehren Hucbald einen Gesang componirt und in Tonschrift aufgezeichnet hatte, entzweite er sich mit seinem Lehrer und mußte infolge dessen das Kloster verlassen. Er gieng darauf nach Nevers, um hier selbst eine Schule zu gründen. Doch sah er bald ein, daß er die nothwendigen Kenntnisse hierzu noch nicht besitze, und begab sich deßhalb nach St. Germain d'Auxerre, um da der Leitung des gelehrten Hericus sich anzuver-

trauen. Um das Jahr 860 trat er dort ein und fand einen trefflichen Mitschüler an dem durch seinen Commentar über Martianus Capella rühmlichst bekannt gewordenen Remigius. Diese beiden wurden nun gleichsam die Erben der hohen wissenschaftlichen Bildung ihres Lehrers. Nicht nur in den Sprachen, auch in der Theologie, Philosophie und in den schönen Künsten erweiterten sie ihre bereits erworbenen Kenntnisse. Besonders war es die Kunst der Musik, deren Pflege beide sich mit großem Eifer hingaben.

Unterdessen söhnte Hucbald sich mit seinem Onkel wieder aus und kehrte nach St. Amand zurück. Dem Kloster brachte er als Geschenk die Reliquien des hl. Cyriacus und der hl. Julietta, deren Leben er später auch eingehend beschrieb.

Im Jahre 872 starb Milo, und Hucbald widmete ihm folgende Grabschrift:

Milo, der Dichter so weise, hier ruht er von Marmor umschlossen.
Süßer Gesang ihm entquoll, und das heilige Buch der Entsagung
Bot er der Welt zum Genuß; er schildert gar herrlich Amandus,
Zierend mit Blüthen sein Leben, in Vers und in Prosa erhebend
Palme und Krone des Hirten, deß' Größe zum Sang ihn bewogen [75].

Hucbald übernahm nun die Leitung der Klosterschule, und nachdem er im Laufe von zehn Jahren sich tüchtige Schüler herangebildet hatte, welche seine Stelle zu übernehmen geeignet waren, gieng er im Jahre 883 nach dem Kloster St. Bertin, um dort auf den Wunsch des Abtes Radulf hin eine Klosterschule zu errichten.

Obwohl schon bejahrt, nahm dieser Abt selbst noch am Unterrichte Hucbalds theil und schenkte ihm in Anerkennung der großen Verdienste, welche er sich um seine Person wie auch um das Kloster erworben, ein Landgut; allein Hucbald, der die Armuth und die übrigen klösterlichen Tugenden eifrig pflegte, nahm es nur an, um den Mönchen von St. Bertin wiederum ein Geschenk damit zu machen [76].

Ein äußerst ehrenvoller Ruf ergieng an ihn im Jahre 893. Erzbischof Fulco von Rheims beabsichtigte nämlich, die alten Klosterschulen für die Domherren und den Landklerus zu reformiren, und zog zu diesem Zwecke den Hucbald und dessen frühern Mitschüler Remigius an seinen bischöflichen Sitz. Die Studienreform, welche unter diesen beiden Professoren sich vollzog, vermehrte die Anzahl der Schüler außerordentlich, und nicht gering mag die Reihe der wissenschaftlich gebildeten Männer gewesen sein, welche diese Schulen besucht hatten. Bei dem weitverbreiteten, ausgezeichneten Rufe, in welchem namentlich Hucbald stand, ist dieß leicht zu erklären. Einen Beweis dafür, was Hucbald durch seinen Einfluß vermochte, liefert folgendes Factum: König Karl III. von Frankreich schrieb im Jahre 899 in Beantwortung einer Bittschrift an Fulco, den Kanzler des Königreichs: „Das Gesuch ist bewilligt worden auf die Fürsprache Hucbalds hin.“ [77]

Als Fulco im Jahre 900 starb, kehrte Hucbald wieder in sein altes Kloster St. Amand zurück und verbrachte hier seine letzten Lebenstage. Mitten unter den beständigen Unruhen, welche die Einfälle der Barbaren hervorriefen, lag er unermüdlich seinen friedlichen Studien ob und unterhielt dabei einen regen Verkehr mit den gelehrtesten Männern seiner Zeit. Er starb im Jahre 930 am 20. Juni. Sein Grabstein hatte folgende Inschrift:

Hier schlummert Hucbald im Grab, eine Taube ohne jegliche Galle;
Lehrer und Blüthe und Zierde des Klerus sowohl, wie der Mönche.
Er, dessen Namen verkündet in jeglichem Striche der Erde:
Ihm entstammender heiliger Sang und andere Großthat [78].

Die musikalischen Werke, deren Abfassung ihm gewöhnlich zugeschrieben wird, sind folgende: De harmonica institutione (Ueber die musikalische Wissenschaft); Ordo tonorum (Ordnung der Kirchentöne); Alia musica (Andere Abhandlung über die Musik); De mensura organicarum fistularum (Ueber das

Maß der Orgelpfeifen); De cymbalum ponderibus (Ueber das Gewicht der Glocken); Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis (Kurze Darlegung der Psalmentöne) und das Hauptwerk Musica enchiriadis (Musikalisches Handbuch) [79].

Obwohl wir hier nur die musikalische Wirksamkeit Hucbalds zu würdigen haben, wollen wir doch zur Vervollständigung des Bildes einen Ueberblick geben über die anderweitigen literarischen Arbeiten desselben. Migne [80] hat in seiner Patrologie außer den genannten musikalischen Tractaten noch folgende abgedruckt: Schreiben über den hl. Theodorich; Hymnus auf denselben Heiligen; Leben der hl. Riktrudis, der ersten Aebtissin von Marchiennes; Ueber die Translation und Wunder derselben Heiligen; Das Martyrium der Heiligen Cyriacus und Julietta; Leben der hl. Jungfrau Aldegundis; Leben des heiligen Lebwinus, eines angelsächsischen Missionärs; Ueber den heiligen Bekenner und Abt Jonatus; Ein Brief in Versen an Karl den Kahlen: Aurea lux mundi etc. Besonders merkwürdig ist sein Gedicht zum Lobe der Kahlköpfigkeit, welches er dem genannten Kaiser dedicirte. Sämmtliche Worte dieses 136 Verse zählenden Gedichtes beginnen mit dem Buchstaben C. Schließlich wollen wir noch erwähnen, daß man Hucbald für den Dichter des Ludwigsliedes hält: Einen kuning weiz ich, heizit her Hludwig u. s. w., worin der Sieg Ludwigs III. über die Normannen im Jahre 881 verherrlicht wird [81].

Mit dem Entwicklungsgang, welchen die Musik im Laufe der Zeiten genommen hat, ist der Name „Hucbald" eng verknüpft. Erstlich sind es die Versuche zur Verbesserung der Neumenschrift, dann aber namentlich seine Darstellung der Harmonielehre, welche ihm für alle Zeiten einen Ehrenplatz in der Geschichte dieser Kunst angewiesen haben.

Die alte Neumenschrift genügte ihm nicht mehr; sie war zu unsicher. „Das erste Zeichen kannst du leicht intoniren," sagt er; „wie wirst du aber das zweite, welches daneben steht

und tiefer ist, mit dem ersten verbinden? Du wirst nicht wissen, ob der Tonsetzer es um eine, zwei oder drei Noten fallen lassen will; wenn du es nicht vorher von jemand hast singen hören. Fügst du aber die Namen der Noten hinzu, dann wird die Sache anders.“ Zur Kennzeichnung dieser Notennamen bediente er sich anfangs der griechischen Buchstabennoten, die er über den Text schrieb; später gebrauchte er auch die fünfzehn Buchstaben des lateinischen Alphabets von a bis p.

Da ihm diese beiden Arten noch nicht gefielen, so speculirte er selbst eine ganz neue Tonschrift aus. Er theilt die musikalische Tonreihe, als deren tiefsten Ton er das griechische Γ hinsetzt, in vier Tetrachorde (Gruppen von vier Tönen): das Tetrachord der tiefsten Töne (graves), der Schlußtöne (finales), der hohen Töne (superiores) und der höchsten Töne (excellentes). Diesen fügte er noch zwei hinzu, so daß im ganzen achtzehn Töne da sind.

Γ A B C	D E F G	a b c d	e f g a	bb cc.
Graves	Finales	Superiores	Excellentes.	

Weil nun, sagt er, diese vier und vier Töne von Natur dasselbe Verhältniß haben, so sollen auch die Noten dafür fast dieselben sein; nur der Unterschied der Tetrachorde soll durch verschiedene Wendung der Zeichen angedeutet werden. Der erste Schlußton D wird bezeichnet durch den Buchstaben F, der am Kopfe ein geneigtes S trägt, der zweite Schlußton E ebenfalls durch den Buchstaben F mit einem abwärts geneigten C am Kopfe; der dritte Schlußton F hat ein einfaches, geneigtes J, während der vierte Schlußton G durch den Buchstaben F mit einem aufwärts gekehrten C am Kopfe dargestellt wird. Die Zeichen für die tieferen Töne sind die rückwärts gewendeten Zeichen der Schlußnoten; die Zeichen für die höheren werden gebildet, indem man die Schlußnoten auf den Kopf stellt. Ausgenommen von dieser Regel ist der dritte Ton, welcher in

den tiefen Tönen als Zeichen ein geneigtes N, in den hohen ein umgewendetes N und in den höchsten ein durchstochenes I hat; die beiden übrig gebliebenen Töne erhalten die liegenden Zeichen des ersten und zweiten [82].

Diese Zeichen wurden nun über und neben die Textsilben gesetzt und boten den Vorzug, daß sie, allerdings in derselben Weise, wie die griechischen und lateinischen Buchstaben, die Töne ganz genau bezeichneten; aber sie waren doch kein Ersatz für die Neumenschrift; höchstens konnten sie in Verbindung mit den Neumen zur Verdeutlichung derselben dienen. Diese Zeichen waren ferner zur Notirung von Tongruppen äußerst schwerfällig; und dann wurde auch das Steigen und Fallen der Melodie durch sie gar nicht veranschaulicht. Das fühlte Hucbald und darum sann er wieder auf eine neue Methode. Er zog Linien, ähnlich wie die unseres Notensystems, und schrieb in die Zwischenräume die Silben des Textes, der gesungen werden sollte. Vor die Linien setzte er dann gleichsam als Schlüssel die oben angeführten Notenzeichen. Damit war nun freilich zweierlei erreicht: einmal waren die Töne ganz bestimmt angegeben durch die vor den Linien stehenden Zeichen, sodann war ja auch das Steigen und Fallen sehr augenscheinlich gleichsam auf einer Treppe dargestellt.

Al							a
	le		u				G
		lu		ia			F
					a		E
						a	D

Aber das System war viel zu schwerfällig. Man denke sich einmal ein Antiphonar in dieser Weise notirt. Der Umfang desselben würde so kolossal werden, daß kein Mensch ein solches Buch handhaben könnte.

Hucbald hat mit seinen Versuchen unser heutiges Notensystem geahnt. Wäre er, wie später Guido, auf den Gedanken gekommen, die Neumen in die Linien einzutragen, dann

käme ihm die Palme zu, welche der Mönch von Arezzo sich verdient hat.

Dagegen rührt die Anwendung typischer Silben zur Erlernung eines Gesanges nicht, wie man gewöhnlich annimmt, von Guido, sondern von Hucbald her. Im vierten Kapitel seines Handbuches schreibt er: „Man muß auch denen, welche in diesen Stücken noch nicht so geübt sind, ein Mittel an die Hand geben, vermöge dessen sie entweder in einem bekannten Gesange die Eigenthümlichkeiten der Töne unterscheiden, oder einen unbekannten Gesang aus der bekannten Eigenschaft und Ordnung der Töne, aus den Zeichen auffinden lernen. Zu diesem Auffinden trägt es nicht wenig bei, wenn man die einzelnen Töne nebst ihren nächstliegenden der Ordnung nach mit ihren griechischen Namen singt auf folgende Weise:

Archos,	tritos,	deuteros,	archos	
D	F	E	D	u. s. w.

Wenn auf diese Weise jeder Ton mit seinem eigenen Namen gesungen wird, so wird man leicht merken, was für einer dieser oder jener sei. Beispielsweise sei nachstehend ein Gedicht verzeichnet, welches nach den über die Silben gesetzten Noten, über denen die Notennamen geschrieben sind, gesungen werden kann.

Tetrardus gravis.	Archos finalis.	Deuterus finalis.
C	D	E
Rex	coe—————	—li

Tritus fin.	Tetrardus fin.	Archos superiorum.
F	GG	aa
Do—————	—mine,	maris

Tetrardus fin.	Tritus fin.	Archos fin.	Deuterus fin.
G	F	D	E
un—————	—di—————	—so—————	—ni

u. s. w.

Wenn bei irgend einem Tone ein Zweifel entstehen sollte, der wievielte er sei, so durchgehe man von den Halbtönen an, um welche bekanntlich der zweite Ton vom dritten absteht, die Töne der Reihe nach, und bald wird man erkennen, welcher Ton es sei. Daß man Töne so geläufig aufzeichnen und singen kann, wie man Buchstaben schreibt und liest, wird die Uebung bewirken. Dieses wurde, wenn auch unvollkommen, angeführt, um die Studien der Anfänger zu unterstützen.“ [83]

Ebenso erwähnt Hucbald Intervallenübungen *mit Hülfe der Finger der rechten Hand*. „Man schreibe,“ sagt er, die vier Tetrachorde auf ebenso viele Finger der rechten Hand, deren erster der Ohrfinger sein möge, auf welchen der tiefste Tetrachord verzeichnet wird.“ [84]

Von weit größerer Bedeutung ist Hucbalds Theorie der Harmonie: Organum oder Diaphonie genannt. Sie enthält die Regeln für den damals gebräuchlichen mehrstimmigen Gesang. Dieselben sind sehr einfacher Natur und lassen sich in ein paar Worte zusammenfassen: Begleitung einer Hauptstimme in *lauter Consonanzen: in Quarten, Quinten und Octaven*. Soll ein Gesang, z. B. ein cantus firmus aus dem gregorianischen Choral, zweistimmig werden, so singt eine höhere Stimme die Quart oder Quint dazu, z. B.:

a	c	d	d	d	d	d	e	c	h	a
D	F	G	G	G	G	G	a	F	E	D
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Tu	pa-	tris	sem-	pi -	ter-	nus	es	fi -	li -	us.

Sollte der Gesang dreistimmig werden, so wurde eine; vierstimmig, so wurden beide Stimmen verdoppelt. Das ist die eine Art und Weise, mehrstimmig zu singen, die gewöhnlich mit dem Namen „*Parallelorganum*“ bezeichnet wird. Die andere Art, „*schweifendes Organum*“ genannt, läßt außer Quarten und Quinten auch die *Dissonanzen: Secunde und Terz im Durchgange* zu, und

G	G	a	h	c	c	h	G	h	a	G	a	G	F	D	E
G	G	G	G	G	G	G	G	E	E	D	E	D	C	D	E
1	1	2	3	4	4	3	1	5	4	4	4	4	4	1	1

Te hu-mi-les fa-mu-li mo-du-lis ve-ne-ran-do pi-is

eignet sich nur für einen zweistimmigen Gesang.

Diese Art, mehrstimmig zu singen, hält Hucbald für sehr schön und sagt darüber: „Wenn auf diese Weise zwei oder mehrere in gemessener Gravität, wie es dieser Gesangsweise zukommt, zusammensingen, so wird man aus der Vermischung dieser Töne einen lieblichen Zusammenklang hervorgehen hören." Und vom verdoppelten Organum: „Mit gemessener Gravität gesungen, wie es der eigenthümliche Charakter des Gesanges erheischt, genau und einträchtig ausgeführt, wird dieser Gesang sehr lieblich und angenehm sein."[85] Diese Aeußerungen Hucbalds lassen auf eine wirkliche Ausführung solcher Gesänge in Quinten-, Quarten- und Octavenparallelen schließen. Dagegen haben nun manche neuere Schriftsteller, wie Kiesewetter[86], Oscar Paul[87] und A. von Thimus[88], diese praktische Ausführung als jedem musikalischen Gefühl Hohn sprechend für unmöglich gehalten. Doch mit Unrecht! Sind denn nicht die Anfänge einer jeden Kunst kindlich, wenn wir nicht sagen wollen roh? Sehen wir uns doch nur einmal die ersten Anfänge der christlichen Malerei in Deutschland an. Kommt uns das nicht so vor, als wenn wir heute Kinder ihre ersten Versuche im Zeichnen anstellen sehen? Auch die Kunst der Harmonie befand sich zur Zeit Hucbalds noch im Kindesalter. Die Tradition des Alterthums hatte einen mehrstimmigen Gesang nicht überliefert, weil keiner vorhanden war; dagegen hatte Boëtius, der die alte griechische Theorie wieder aufzufrischen suchte, die Quart, Quint, Octav; Octav mit Quint, Octav mit Quart und Doppeloctav als Consonanzen; Terzen und Sexten als Dissonanzen aufgestellt. An diese Tradition mußte Hucbald anknüpfen, wenn er ein System der Harmonie aufbauen wollte.

Außerdem ist bei der Beurtheilung des Hucbald'schen Organums wohl zu berücksichtigen, daß der Schwerpunkt der Musik zur damaligen Zeit ganz anderswo lag, als in der Harmonie. Der schöne Ausbau der Melodie, wie er uns im gregorianischen Gesange jetzt noch vorliegt, bildete den Hauptreiz dieser Kunst, gerade wie bei den alten Griechen. Auch bei ihnen war die Begleitung eines Gesanges mit Instrumenten — einen mehrstimmigen Gesang kannten sie gar nicht — harmonisch sehr dürftig; die Ausbildung der Melodie dagegen eine herrliche.

Könnten wir unser Ohr einmal emancipiren von der Harmonie, die ihm gleichsam anerzogen worden ist, dann würden wir vielleicht die Quinten- und Quartenparallelen so schrecklich nicht finden. Nach der musikalischen Erziehung aber, die wir alle, der eine mehr, der andere weniger, genossen haben, kommt uns eine solche harmonische Fortschreitung sehr primitiv und nichts weniger als schön vor. Deßhalb ist jedoch der Rückschluß: „Weil eine solche Harmonie uns unerträglich vorkommt, mußte sie es auch vor 800 Jahren sein", durchaus nicht gerechtfertigt. Für das musikalische Gehör lassen sich überhaupt keine allgemeinen Regeln aufstellen, weil bei verschiedenen Völkern die Ausbildung desselben je nach den Zeiten und Individuen eine sehr ungleiche gewesen ist. Auch die Harmonie hat ihr Kindheitsalter gehabt wie jede andere Kunst, und mußte im Laufe der Jahrhunderte mancherlei Umgestaltungen erfahren, ehe sie auf der Höhe der Ausbildung anlangte, auf der sie jetzt sich befindet. Hucbald ist es, der gleichsam den ersten Pfahl einschlägt zu dem Wege, der uns in das Reich der modernen Harmonie führt, die heutzutage für den Componisten eine Fundgrube aller ersinnlichen Effecte, für den Hörer aber eine immerwährende Quelle des Genusses bildet.

4. Berno von Reichenau.

Unter den vielen Klöstern Deutschlands im Mittelalter ist Reichenau (Augia dives) mit zu denjenigen zu zählen, welche

durch ihren Reichthum, wie auch durch ihr wissenschaftliches Streben sich am meisten auszeichneten. Im Jahre 1008 ernannte Kaiser Heinrich II. den Berno, Benedictinermönch in Prüm, zum Abte dieses Klosters. Vierzig Jahre lang bekleidete er diese Würde, und verlieh dem Kloster, welches der wilde Abt Immo seit zwei Jahren (1006—1008) vollständig desorganisirt hatte, seinen alten Glanz wieder. Als einer der gelehrtesten und charakterfestesten Männer, die Reichenau besessen, war er wohl geeignet dazu, die ihm übertragene Restauration des Klosters in materieller und geistiger Hinsicht zu vollenden, denn nach dem Urtheile seiner Zeitgenossen war er ein vorzüglicher Dichter, Redner, Philosoph und Musiker. Da konnte es denn nicht ausbleiben, daß die Klosterschule, die bereits im Anfange des neunten Jahrhunderts sich dadurch auszeichnete, daß sie für die Verbreitung der deutschen Sprache durch Einüben deutscher Gesänge sehr thätig war [89], unter Berno mächtig emporblühte.

Im Jahre 1003 begleitete Berno den König Heinrich nach Italien und wohnte der im Februar des folgenden Jahres durch Papst Benedict VIII. vollzogenen Kaiserkrönung an. Bei diesem römischen Aufenthalte machte er die Beobachtung, daß dort der Kirchengesang viel besser bestellt sei als in Deutschland, und suchte deßhalb, in seine Heimath zurückgekehrt, eine Reform nach römischem Muster herbeizuführen. Er starb am 7. Juni 1048, und sein Leichnam wurde in der von ihm erbauten Marcuskirche bestattet. Außer den liturgischen Arbeiten „Ueber das Officium der heiligen Messe" und „Ueber die Feier des Advents, wenn das Fest der Geburt des Herrn auf einen Montag fällt", verfaßte er noch eine Biographie des heiligen Ulrich, Bischof von Augsburg, ferner das Leben des heiligen Einsiedlers Meginrad und mehrere Abhandlungen über Musik, die Gerbert in seine Sammlung [90] aufgenommen hat. An erster Stelle finden wir dort die „Vorrede zur Regel der Töne" (Prologus in tonarium), gerichtet an den Erzbischof

Piligrin von Köln, der auch ein großer Freund und Förderer des Kirchengesanges war. Berno's Prolog ist, wie neuerdings nachgewiesen worden, nicht nur durch verschiedene Einschiebsel erweitert, sondern auch von der Guidonischen Schule überarbeitet und in Einzelheiten umgestaltet worden[91]. Das Wichtigste aus dem Urtexte möge hier einen Platz finden:

Die Tonscala Berno's hat, auf Boëtius fußend, 15 Töne, welche aber nicht durch Buchstaben, sondern durch die altgriechischen Stufennamen bezeichnet werden. Innerhalb dieser Tonreihe bewegt sich, wenn man das Synemmenon (unser b statt h) mit einschließt, jede regelrechte Melodie. Die Scala theilt sich sodann in vier Tetrachorde: das Tetrachord der tiefen Töne (graves), das Tetrachord der Schlußtöne (finales), das der hohen (superiores) und der höchsten (excellentes) Töne. In der Mitte pflegt ein fünftes Tetrachord, welches Synemmenon genannt wird, eingeschaltet zu werden.

	Nach unserer Benennung	
1) Proslambanomenos	A	Tetrachordum gravium
2) ypateypaton	H	
3) parypateypaton	C	
4) lychanosypaton	D	
5) ypatemeson	E	Tetrachordum finalium
6) parypatemeson	F	
7) lychanos meson	G	
8) mese	a	Tetrachordum superiorum
9) paramese	h	
10) tritediezeugmenon	c	
11) paranetediezeugmenon . . .	d	
12) netediezeugmenon	e	Tetrachordum excellentium.
13) triteyperboleon	f	
14) paraneteyperboleon	g	
15) neteyperboleon	ā	

Auf der mese kann eingeschaltet werden:

	Nach unserer Benennung	
8) Mese	a	Tetrachordum synemmenon.
9) trite synemmenon	b	
10) paranete synemmenon . . .	c	
11) nete synemmenon	d	

Die Intervalle (modi), welche er anführt, sind folgende:

1) Halbton (semitonium) = kleine Secunde.
2) Ganzton (tonus) = große Secunde.
3) Ton und Halbton (tonus et semitonium) = kleine Terz.
4) Zwei Ganztöne (duo toni) = große Terz.
5) Zwei Ganztöne und ein Halbton (duo toni et semitonium) = Quart.
6) Drei ganze Töne (tres toni continui) = Tritonus (übermäßige Quart).
7) Drei ganze Töne und ein halber Ton (tres toni et semitonium) = Quint.
8) Vier ganze Töne, jedoch nicht vollständig (quatuor toni, non tamen pleni) = kleine Sext.
9) Vier ganze Töne und ein halber Ton (quatuor toni et semitonium) = große Sext.

Von diesen Intervallen rechnet er zu den Consonanzen: die Quint, die Quart, die Octav mit der Quint (Duodecime) und die Octav mit der Quart (Undecime). In der Praxis gestalten sich diese Intervalle zu Consonanzen, wenn Männer- und Knabenstimmen zusammensingen, was man Organisiren (organizare) nennt.

Wir sehen, daß Berno in der Harmonie über die Quint- und Quart-Parallelen Hucbalds nicht hinauskommt.

Aus der Lehre über die Quarten-, Quinten- und Octaven-Gattungen heben wir Folgendes hervor:

Die Quart hat drei, die Quint vier, die Octav sieben Gattungen.

Die erste Gattung der Quart besteht aus einem Ganzton, einem Halbton und einem Ganzton, wie z. B. abwärts die Tonreihe G F E D; wenn man zu diesen Tönen oben einen Ton hinzufügt, hat man die erste Gattung der Quint, z. B. a G F E D. Die zweite Gattung der Quart besteht aus zwei Ganztönen und einem Halbton, wie z. B. a G F E; fügt man hierzu oben einen Ton hinzu, so hat man die zweite Gattung der Quint, z. B. h a G F E. Die dritte Gattung der Quart besteht aus einem Halbton und zwei Ganztönen, wie z. B. c h a G; wird unten ein Ton hinzugefügt, so entsteht die dritte Gattung der Quint, wie z. B. c h a G F.

Die vierte Gattung der Quint entsteht, wenn man zur ersten Gattung der Quart unten einen Ton hinzufügt: G F E D C, oder höher d c h a G.

Die sieben Octavengattungen kann man leicht finden, indem man entweder auf A oder auf der folgenden Stufe B (unser H) anfängt und so weiter auf jeder Stufe die sieben nächsten Töne aufstellt.

Octavengattungen.

1.	A — a	oder	H — h.
2.	H — h		C — c.
3.	C — c		D — d.
4.	D — d		E — e.
5.	E — e		F — f.
6.	F — f		G — g.
7.	G — g		a — ā.

Im folgenden kommen die Kirchentöne (Tonarten) zur Sprache.

Der erste Ton (Protus) besteht aus der ersten Gattung der Quint und der ersten Gattung der Quart, welche darüber liegt; sein Plagalton (Subjugalis) aus derselben Gattung der Quint und derselben Gattung der Quart, die darunter liegt. Die Sache verhält sich nämlich also: der erste Ton kann von seiner Finale D aus in die Quint, d. i. bis a aufsteigen; von a bis d nun ist die erste Gattung der Quart, bestehend aus einem Ganzton, Halbton und Ganzton. Der zweite Ton (der Plagalton) steigt in dieselbe Quint auf; aber er steigt durch dieselbe Gattung der Quart hinab.

5 4

Z. B.: D E F G a h c d (authentisch)

A H C D E F G a (plagal).

4 5

Der erste Ton läßt bisweilen noch einen höhern Ton e zu. Dasselbe thun auch die übrigen authentischen Töne, mit Ausnahme des zweiten (E — e), der nur einen Halbton (f) zuläßt. Der erste Ton steigt auch bisweilen unter seine Finale (d) hinab zum folgenden Tone c, oder auch eine Terz bis h, niemals aber eine Quart. Aehnlich die übrigen authentischen Töne.

Der zweite Ton (Deuterus) besteht aus der zweiten Gattung der Quint und der zweiten Gattung der Quart nach oben; sein Plagalton aus derselben Gattung der Quint und derselben Gattung der Quart nach unten.

5 4

E F G a h c d e

H C D E F G a h

4 5

Der dritte Ton besteht aus der dritten Gattung der Quint und der dritten Gattung der Quart, welche oben angefügt wird. Sein Plagalton aus derselben Gattung der Quint, welcher dieselbe Gattung der Quart unten hinzugefügt wird.

					5				4			
				F	G	a	h	c	d	e	f	
C	D	E	F	G	a	h	c					
	4			5								

Der vierte Ton hat die vierte Gattung der Quint und darüber die erste Gattung der Quart; sein Plagalton dieselbe Gattung der Quint und darunter dieselbe Gattung der Quart.

					5				4			
				G	a	h	c	d	e	f	g	
D	E	F	G	a	h	c	d					
	4			5								

Jeder Plagalton hat dieselbe Quint und Quart wie sein authentischer. Darin liegt der Unterschied, daß der authentische die Quart über der Quint, der Plagalton die Quart unter der Quint hat.

Wenn nun ein Gesang sich nur innerhalb einer Quint bewegt, der weder oberhalb noch unterhalb eine Quart hinzugefügt ist, so gehört derselbe sowohl der authentischen wie der plagalen Tonart an, weil die Quint ja beiden gemeinsam ist; jedoch wird er derjenigen Tonart zugetheilt, die am meisten im Gebrauche ist.

Die Tonarten dieser Gesänge pflegt man auch mittlere Töne zu nennen; und weil in den vier authentischen und plagalen Tonarten solcherlei Gesänge sich vorfinden, fügt man diese vier (mittleren) Tonarten jenen acht hinzu und zählt demnach zwölf Tonarten.

Der Haupt- und Finalton der ersten authentischen und plagalen Tonart ist D, der zweiten E, der dritten F, der vierten G.

Für den Anfangston einer Melodie gilt die Regel, daß er nicht mehr als fünf Stufen nach oben oder unten vom Grundtone entfernt sein darf, sondern auf einer dieser acht oder

neun Stufen beginnen muß. Es ist aber zu merken, daß, wenn ein Gesang auf die fünfte Stufe transponirt wird, die obern Finaltöne mit den untern gewissermaßen übereinstimmen, so daß einzelne Melodien regelrecht in ihnen schließen. Der Sinn dieser Bemerkung scheint folgender zu sein: Durch Transposition in die Unterquint oder Oberquart (vermöge b) erhielt man 4 Transpositionsscalen mit den Haupt- und Schlußtönen G A B C. Diese Finaltöne gaben die Veranlassung zur Annahme von den sog. irregulären Tonarten oder Confinaltönen, in denen die Kirchentonarten auch sollten schließen dürfen [92].

Nachdem Berno sodann über die sog. Differenzen und fehlerhaften Gesänge gesprochen, gibt er schließlich folgende Unterscheidungsmerkmale der Tonarten an: Die Quint des ersten Tones läßt den Halbton nach zwei Ganztönen zu, die Quint des zweiten nach drei Ganztönen, die Quint des dritten hat an erster Stelle den Halbton, die Quint des vierten nach dem ersten Ganztone.

Ein zweites Werk von Berno trägt den Titel: „Ueber die verschiedene Modulation der Psalmen und anderer Gesänge". Es enthält ausführliche philologisch-kritische Untersuchungen über die heilige Schrift und beweist, daß er auch auf dem Gebiete der kritischen Exegese zu Hause war.

Der kleine Aufsatz: „Ueber die melodische Verschiedenheit der Töne" gibt Instructionen über den Gebrauch der authentischen und plagalen Tonarten bei verschiedenen Gesängen, z. B. Introitus, Communionen, Responsorien und Antiphonen. Das sind die bis jetzt bekannt gewordenen musikalischen Schriften des Berno. Trithemius [93] schreibt ihm auch noch eine Abhandlung „Ueber Musikinstrumente" zu und Fétis einen auf der Bibliothek in Leipzig befindlichen Tractat: „Ueber Messung des Monochords" [94].

Doch nicht bloß in der Theorie, auch in der praktischen Uebung der Kunst zeigte Berno sich thätig. So stellte er das

ganze Officium vom hl. Udalricus, Bischof von Augsburg, nach Text und Noten zusammen, ebenso das Officium auf das Fest des hl. Meinrad; sodann componirte er die Prosen: Eia nunc socii, für das Fest der Erscheinung des Herrn; Omnis chorus ecclesiarum, für die Fastenzeit; die Sequenzen: Laudes Christo die nunc isto, auf den hl. Willibrord; Laetetur ecclesia jubilans catholica, auf die hl. Verona; endlich die Hymnen: Festiva mundi gaudia und Exultet omne saeculum, auf das Fest Mariä Reinigung [95].

5. Hermann Contractus.

Ein Schüler des Berno und zugleich einer der bedeutendsten Gelehrten und Musiker des 11. Jahrhunderts ist Hermann, mit dem Beinamen Contractus (der Lahme). Er stammt aus dem Geschlecht der Grafen von Weringen und wurde im Jahre 1013 geboren. Sein Vater hieß Wolfrad, seine Mutter Hiltrude. Als er sieben Jahre alt war, schickten ihn seine Eltern in das Kloster Reichenau, wo er Unterricht in den Wissenschaften erhielt und später, als er bereits 30 Jahre alt war, Profeß ablegte. Seine körperliche Gesundheit hatte unterdessen eine ungünstige Entwicklung genommen. Von Jugend an gelähmt, zogen sich später seine Glieder derart zusammen, daß er weder stehen noch gehen konnte und beständig fremder Hülfe bedurfte, um sich in einem Tragstuhl von einer Stelle zur andern fortbewegen zu können. Dieses körperliche Leiden hinderte ihn jedoch nicht daran, mit Hülfe seiner ausgezeichneten geistigen Anlagen ein Mann von großer Gelehrsamkeit und hoher Bedeutung zu werden. Seine Zeitgenossen loben ihn als tüchtigen Philosophen, Astronomen, Dichter, Redner, Musiker und Theologen. In der Anfertigung von Uhren wie von musikalischen und mechanischen Instrumenten kam ihm keiner gleich, wie sein Schüler Berthold berichtet. Dabei war er auch ein durchaus edler Mensch, stets willfährig und bereit, seinen Mitmenschen zu helfen, äußerst liebenswürdig gegen jedermann; dagegen

der größte Feind der Schlechtigkeit und Ungerechtigkeit, überhaupt alles dessen, was gegen Gottes Gebot war [96]. Im Jahre 1098 begrüßte er in seinem Kloster den Kaiser Heinrich III., der zur Einweihung der Kirche des hl. Marcus durch den Bischof Theodorich von Konstanz herübergekommen war; im darauffolgenden Jahre den Papst Leo IX. Dem ebenso segensreichen als von körperlichen Leiden gedrückten Leben machte der Tod im Jahre 1054, am 24. September, ein Ende. Sein Leichnam wurde, nachdem die Erlaubniß seitens des Klosterabtes ertheilt worden war, auf dem Gute seines Vaters Aleshausen bei Biberach neben seiner zwei Jahre vorher dort begrabenen Mutter beigesetzt.

Das Lob, welches die Chronisten dem Manne spenden, ist ein wohlverdientes; seine Werke bezeugen es. Die von ihm angefertigte Chronik, von der Geburt Christi bis zum Jahre 1054 reichend, ist namentlich für die Periode, über welche er als Zeitgenosse berichtet (1032—1054), eine bedeutende Geschichtsquelle. Außerdem schrieb er noch allerlei Werke, unter anderem eine Geschichte Konrads II. und Heinrichs III., welche noch im 12. Jahrhundert bekannt, jetzt verschollen ist. Sein Hauptwerk in musikalischer Hinsicht trägt den Titel: „Ueber die Musik“ [97] und enthält eine Auseinandersetzung über die mittelalterliche Musik im engen Anschluß an die griechische Theorie, wie bei Regino, Hucbald und Berno. Von der Methode des Guido von Arezzo scheint er keine Kenntniß gehabt zu haben. Im folgenden wollen wir, mit Ausschluß alles dessen, was bei der Darstellung der genannten Theoretiker bereits erwähnt worden ist, das Interessanteste und Wissenswürdigste aus dem Tractate mittheilen.

Der Zweck der genannten Abhandlung geht, wie Hermann sagt, dahin, jemand in den Stand zu setzen, erstens: einen Gesang regelrecht zu componiren, zweitens: richtig zu beurtheilen, und drittens: ordentlich zu singen. Wer diese drei Fähigkeiten sich erworben hat, verdient mit Recht den Namen

„Musiker". Dabei ist jedoch derjenige nicht zu verachten, der zwar in der Composition nichts leistet, aber doch ein competentes Urtheil zu fällen versteht. Gar kein Urtheil hat das blinde Volk der Sänger, welche all ihre Zeit auf das Studium zu singen oder vielmehr zu heulen verwenden und sich dabei gar keine Rechenschaft geben über das, was sie singen. Und doch singt derjenige, der nicht mit Verstand singt, in's Blaue hinein. Entweder befinden sich nun diese Sänger im Irrthum, oder die göttliche Weisheit, welche will, daß ihr Lob mit Verstand (sapienter) gesungen werden soll! Wie können nun aber diejenigen mit Verstand singen, welche nichts von der Theorie verstehen, die Tonarten durcheinanderwerfen und nur das Hochtönende lieben? Solche stehen mit ihrem Urtheil noch unter dem Esel, der noch viel höher schreien kann und das „Iha" niemals mit dem Brüllen der Rinder oder mit etwas anderem vertauschen wird! O, über die Unvernunft der Menschen! Niemand duldet in der Grammatik einen Fehler, den er gefunden hat; in der Musik dagegen, die doch eine so natürliche Kunst ist, werden die Fehler nicht nur nicht verbessert, sondern sogar noch vertheidigt. Sodann gibt er dem Sänger das Monochord (Einsaiter) an die Hand und räth ihm, an diesem Instrumente die Intervalle einer jeden Tonart gut einzuüben, damit er die Tonarten unterscheiden und in jeder eine Melodie richtig bilden lernt. Hat es ein Sänger nun so weit gebracht, fährt er fort, dann wird er, obwohl er die Tonarten gut zu unterscheiden weiß, doch nicht angeben können, worin der charakteristische Unterschied einer jeden besteht. Wenn man die Tonart die erste, zweite, dritte, vierte nennt, so gibt man damit die Ordnung derselben nach dem Monochord an, nicht das Charakteristische der Melodie. Wenn man ferner die Tonarten dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch nennt, so deutet man damit an, daß diese oder jene Tonart bei diesem oder jenem Volke mehr beliebt oder in Gebrauch war, keineswegs aber die melodische Eigenthümlichkeit. Wenn man sodann im allgemeinen

das Hypodorische lieblich, das Hypophrygische leidenschaftslos oder streng, das Hypolydische klagend, das Hypomixolydische fröhlich oder jauchzend, das Dorische ernst oder edel, das Phrygische aufregend oder tanzend, das Lydische ergötzlich, das Mixolydische geschwätzig nennt, so hat man dadurch allerdings etwas angedeutet, man hat aber damit nicht gesagt, worin das Wesen dieser Lieblichkeit, Mäßigkeit, Klage und Heiterkeit besteht. Wahrlich, die Musik ist in dieser Hinsicht von wunderbarer Tiefe! Denn ihre Einwirkung auf das Herz des Menschen kann nur durch gewisse oberflächliche Ausdrücke angedeutet werden.

Sehr interessant und nicht unbedeutend ist der Versuch Hermanns zur Verbesserung der Notenschrift. Die Methode Hucbalds war ihm bekannt, er adoptirte sie aber nicht, sondern er erfand eine vollständig neue. Er setzte über den Text Buchstaben aus dem griechischen und lateinischen Alphabet, welche dem Sänger das Intervall des nächstfolgenden Tones genau angaben.

e (equaliter) = Einklang, d. i. derselbe Ton.
s (semitonium) = Halbton oder kleine Secunde.
t (tonus) = Ganzton oder große Secunde.
tς (tonus cum semitonio) = kleine Terz.
tt (duo toni) = große Terz.
d (diatessaron) = Quart.
δ (diapente) = Quint.
δς (diapente cum semitonio) = kleine Sext.
δt (diapente cum tono) = große Sext.
δd (diapente cum diatessaron) = Octav.

Diese Buchstaben gaben also dem Sänger das Fortschreiten zum nächsten Tone genau an. Waren sie mit Punkten versehen, so deutete das an, daß die Intervalle fallende, ohne Punkt, daß sie steigende waren [98]. Die Angabe aber, wie der erste Ton, auf welchem man beginnen sollte, bezeichnet wurde, macht Hermann nicht. Neu ist in seinem Tractat die Bemer-

kung, daß der Tritonus f — h zu den legalen Intervallen nicht gehört und ausnahmsweise b statt h gesetzt werden darf, wenn der Gesang von f aus um eine Quarte steigt.

Werfen wir schließlich noch einen Blick auf die compositorische Thätigkeit unseres Meisters. Er verfaßte nach Text und Melodie Sequenzen auf den hl. Georg, hl. Gordian, hl. Epimachus, die hl. Afra, den hl. Magnus und hl. Wolfgang; ferner sind bekannt von ihm eine Sequenz auf das heilige Kreuz: Grates honos hierarchia, auf Ostern: Rex regum Dei agne und auf Himmelfahrt: Rex omnipotens. Die beiden ersten hat Schubiger unter seine Beispiele aufgenommen [99]. „Von ganz besonderer Lieblichkeit, Anmuth und Zartheit," sagt der genannte Schriftsteller, „waren jene Gesänge erfüllt, die er der Mutter unseres Herrn weihte. Schon als Knabe und Jüngling fühlte er sich nach dem Zeugnisse seiner Biographen voll kindlicher Ehrfurcht zu ihr hingezogen: sie hatte er zur besondern Beschützerin seines Lebens erkoren und ihrem Beistande seine Fortschritte auf der Bahn der Wissenschaft zugeschrieben. Darum weihte er auch in der Folge die schönsten und ansprechendsten seiner Tongedichte ihrer Verehrung: Gesänge, deren Kunstwerth man zu seiner Zeit schon so hoch schätzte, daß man die Behauptung aussprach, die heilige Jungfrau habe sie ihm selbst in die Feder dictirt. Wäre Hermann auch einzig der Verfasser und Tonsetzer der beiden Antiphonen „Salve regina" und „Alma redemptoris", so hätte er sich dadurch ein unvergängliches Denkmal in den Annalen des katholischen Kirchenjahres gesetzt" u. s. w. [100]

6. Johannes der Scholastiker (Cotto).

Zu den bedeutendsten Theoretikern der nachguidonischen Zeit gehört der Musiker Johannes. Ueber seine Persönlichkeit ist man noch im Zweifel. Während einige ihn für einen Engländer halten, weil er seinen Tractat einem englischen Bischofe oder Abt (Anglorum antistiti) Fulgentius gewidmet hat,

glauben andere wegen der in der Dedication enthaltenen Selbst-titulatur servus servorum Dei, der Johannes sei kein anderer, als Papst Johann (XIX?). Die größte Wahrscheinlichkeit hat die Behauptung Gerberts für sich, es sei hier der Scholasticus Johannes gemeint, der im Jahre 1047 im Kloster St. Matthias in Trier sein Amt angetreten habe. Trithemius lobt diesen in seiner Chronik als einen ausgezeichneten Musiker. Der Beiname Cotto findet sich nur auf dem Antwerpener und Pariser Codex, während der Verfasser selbst zu Anfang und am Schlusse seines Tractates sich einfach „Johannes" nennt.

Die Abhandlung, welche 27 Kapitel umfaßt[101], legt Zeugniß davon ab, daß der Autor auf dem System des Guido von Arezzo (um 1028 aufgestellt) fußt. Es finden sich hier zunächst Andeutungen über die dem Guido fälschlich zugeschriebene sog. „Solmisation" und die „Guidonische Hand" in folgenden Worten: „Wer in der Musik etwas lernen will, soll die Tonleiter nach den Silben ut, re, mi, fa, sol, la, welche bei den Engländern, Franzosen und Deutschen in Gebrauch sind, während die Italiener andere (?) Benennungen haben, gut sich einprägen und an den Gliedern der Hand fleißig üben. Um dem Leser dieses zu erklären, müssen wir auf die Lehre Guido's zurückgehen. Dieser hatte, um seine Sänger im Gesange einzuüben, das bereits den Alten bekannte und auch von Hermann empfohlene einsaitige Instrument, Monochord genannt, benutzt. Auf diesem waren die 21 Töne seiner Scala markirt.

Γ A B C D E F G, a b ♮ c d e f g, $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\ b\ \natural\ c\ d}{\bar{a}\ b\ \natural\ c\ d}$

Den untersten Ton, das griechische Γ, nennt er „von den Neuern hinzugefügt", obwohl es schon bei Hucbald zu finden ist. Ebenso hatte Hucbald bereits die Scala der Griechen nach oben von $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{a}$ bis $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{c}$ erweitert. Guido fügt noch $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{d}$ hinzu, während

seine Nachfolger, um das Hexachord $\frac{g\ a\ b\ \natural\ c\ d}{g\ a\ b\ \natural\ c\ d}$ in der höchsten Lage vollständig zu machen, noch $\frac{e}{e}$ hinzunehmen. Ueber das runde b und das viereckige ♮, unser h[102], die wir beide in der Scala finden, sagt uns Guido[103], daß das erstere des Tritonus f — h wegen eingeführt worden sei; daß aber nicht in ein und derselben Tonphrase beide zusammen (b und h) vorkommen dürften. Vorzugsweise sei b anzuwenden, wenn in einem Gesange f häufiger als Grundton vorkomme. Daher der bekannte Spruch: mi contra fa est diabolus in musica, d. h.: h gegen f ist als der Teufel in der Musik verpönt.

Mit Hülfe des genannten Einsaiters übte Guido also seine Sänger im Treffen ein. Da nun aber nicht anzunehmen war, daß die Sänger überall ein solches Instrument zur Hand hatten, so gab Guido ihnen folgendes Hülfsmittel an. Sie sollten sich die Melodie irgend eines Liedes, z. B. des folgenden, genau einprägen:

C D F DE D
Ut que - ant la - xis

D D C D E E
re - so - na - re fi - bris

EF GE D EC D
mi - ra ge - sto - rum

F G a G FED D
fa - mu - li tu - o - rum

Ga GFE F G D
sol - ve pol - lu - ti

a G a FG a a
la - bi - i re - a - tum

GF D C E D
San - cte Jo - han - nes.

Wie der Leser sehen kann, hat die Melodie dieses Gebetes zum hl. Johannes, dem Patron der Sänger, zu Anfang einer jeden Zeile in aufsteigender Reihenfolge die Töne C D E F G a. Wer es nun durch Uebung, meint Guido, dahin gebracht hat, daß er den Anfang dieser Absätze gut weiß, so daß er jede Anfangssilbe mit Sicherheit angeben kann, der wird auch dieselben sechs Töne, wo sie sonst ihm begegnen, leicht singen können. Wir haben hier wieder ein Hülfsmittel, dem Gedächtnisse der Sänger im Treffen der Tonintervalle nachzuhelfen. Nur dieses bezweckte Guido; an das System der Hexachorde (sechstönige Scalen) und die sogen. Solmisation hat er nicht gedacht, denn er baut sein System auf der Octav auf. Fragen wir nun aber, warum denn Guido den Sängern nur die sechs ersten Töne der Scala angab und nicht auch den siebenten, so ist darauf zu erwiedern, daß er zur Einübung gewöhnlicher Gesänge nur diese sechs Töne nothwendig hatte, weil selten eine Melodie diesen Umfang überschritt.

Die Nachfolger Guido's verstanden ihren Meister anders. Sie erfanden, nachdem das System der Tetrachorde (viertönige Scala) glücklich beseitigt worden war, ein neues: das der Hexachorde. Man theilte die Scala des Guido, der man oben noch $\overset{e}{e}$ hinzufügte, in sieben sechsstufige Tongruppen oder Hexachorde. Von der dritten zur vierten Stufe stand der Halbton, und dieser hieß jedesmal mi fa. Die Benennung der übrigen Töne nahm hiervon ihren Ausgangspunkt. Bewegte sich z. B. die Melodie eines Gesanges nur innerhalb eines Hexachords, so hießen die Töne ut re mi fa sol la. Ueber-

schritt die Melodie diesen Umfang, so trat sie in das Gebiet eines andern Hexachords über, und damit wurde das neue mi fa maßgebend für die Benennung der Töne. Diesen Silbenwechsel richtig anzuordnen, nannte man mutiren, Mutation. Will einer z. B. unsere C-dur-Tonleiter mit den genannten Silben bezeichnen, so heißt sie

C D E F G A H C
ut re mi fa sol
ut re mi fa,

während die ersten sechs Töne, wenn sie allein stehen

C D E F G A
ut re mi fa sol la

heißen.

Die Einübung des Gesanges nach diesem System nannte man Solmisation.

Um dem Anfänger die Erlernung derselben zu erleichtern, gebrauchte man zur bessern Veranschaulichung die „guidonische oder harmonische Hand". Man stellte nämlich die Namen der Töne in einer bestimmten Reihenfolge an den Spitzen und Gliedern der Finger dar. Die Sänger konnten infolge dessen die Töne an den Fingern abzählen, in ähnlicher Weise wie heutzutage die Kinder sich die Namen der Monate, welche 30 und 31 Tage haben, an der Hand merken. Eine Abbildung der Solmisationstabelle wie auch der guidonischen Hand findet der Leser u. A. in dem Buche: Die katholische Kirchenmusik von F. Krieger. Freiburg 1872, wo man sich auch näher über diese Sachen informiren kann.

Im weitern Verlauf seiner Darstellung kommt Johannes, wie seine Vorgänger, auf den Unterschied zu sprechen, der zwischen Musikern und Sängern obwaltet, und charakterisirt ihn nach Guido in folgenden Versen:

Zwischen Musikern und Sängern ist ein großer Unterschied,
Diese singen, die verstehen, was die Musik sagt im Lied;
Und wer nicht versteht sein Handeln, dummem Vieh ganz gleich er sieht!

Obendrein, wenn man nur lobet einer Stimme hohen Ton,
Uebertrifft selbst Philomelen ein sonorer Esel schon.
So ist jenen abzustreiten das Bewußtsein als Person.
Eben auch aus diesem Grunde leidet jener Bauernstand,
Allsolang er so hinlebet, an gar hohem Unverstand,
Da ja ohne Lehrers Leitung nie ein Sang ihm wird bekannt.
Drum verachte jene Noten, die das Volk bis dahin braucht,
Das ohn' Führer, wie ein Blinder, nimmermehr zum Fortschritt taugt.
u. s. w.

Der Musiker, fährt Johannes fort, geht stets den rechten Weg, weil er ihn vermöge der Theorie kennen gelernt hat. Der Sänger geht auch bisweilen recht, aber nur durch Uebung. Er ist mit einem Betrunkenen zu vergleichen, der nach Hause gehen will, aber den Weg nicht weiß; oder mit einem Mühlrade, das bisweilen einen knarrenden Ton von sich gibt, ohne davon etwas zu wissen. Die Sänger, klagt er an einer andern Stelle, verfälschen die Gesänge, indem sie die hohen Töne herunterdrücken und die tiefen in die Höhe schrauben, und so auf einem ganz verkehrten Finalton auskommen.

Interessant sind die Regeln, welche unser Meister bezüglich der Composition eines Gesanges aufstellt. Das erste Gesetz der Melodiebildung ist, sagt er, daß der Gesang nach dem Sinn der Worte sich richte. Zunächst ist jedoch Rücksicht zu nehmen auf die Verschiedenheit des musikalischen Geschmacks. Wie nicht alle beim Essen denselben Geschmack haben, und die einen lieber schärfere, die andern lieber mildere Speisen genießen, so ist es auch in der Musik. Die einen haben Freude an dem bedächtigen und ernsten Gange des I. Tons, andere an der rauhen Schwerfälligkeit des II., wieder andere erfreut das ernste, gleichsam unwillige Umherspringen des III. Tons. Einigen schmeichelt der IV. Ton, während andere durch den etwas leichtfertigen Gang des V. und den plötzlichen Schlußfall sich angezogen fühlen. Manche werden sanft berührt durch die klagende Weise des VI. Tons; viele lieben die mimischen Sprünge des VII.; andere den züchtigen, gleichsam don-

nernden Klang des VIII. Dieß alles muß man bei der Composition eines Gesanges genau berücksichtigen und gut bedenken, für wen man componirt.

Wie der Dichter, der Lob ernten will, sich bestreben muß, die Sache adäquat darzustellen und nicht in einer der Lage der Dinge widersprechenden Weise, so muß auch der Componist, der gelobt sein will, dafür sorgen, daß der Gesang das auszudrücken scheine, was die Worte besagen.

Wenn du demnach von jungen Leuten mit der Anfertigung eines Gesanges beauftragt wirst, so sorge dafür, daß er jugendlich und lustig ausfalle. Arbeitest du aber für ältere Leute, dann sei der Gesang bedächtig und ernst. Wie nämlich der Komödiendichter Lachen erregt, wenn er die Partie des Jünglings einem Greise, die Rolle des Verschwenders einem Geizhalse zutheilt, so wird der Componist dem Tadel verfallen, wenn er für einen traurigen Text eine hüpfende, für einen fröhlichen eine klagende Weise benutzt. Der Musiker muß also darauf achten, daß die Composition bei traurigen Anlässen eine schwermüthige, bei freudigen aber eine gehobene Stimmung an sich trage. Wir wollen nicht sagen, daß dieß unter allen Umständen stets geschehen müsse; wenn es aber so gemacht wird, dann gereicht es dem Gesang zur Zierde. So zeigen die Antiphonen von der Auferstehung des Herrn freudige Erhebung an; während in der Antiphon Rex autem David nicht bloß die Worte, sondern auch die Melodien klagend sind. Für derartige Klagegesänge verwenden die Autoren vielfach das Hypolydische. (Siehe S. 10.)

Als zweite Regel gilt, daß ein Neuma (melodische Phrase) nicht zu oft wiederholt werden darf. Wenn bisweilen einige schöne Neumen einmal wiederholt werden, so verschlägt das nichts. Sodann ist noch zu bemerken, daß bei den Haupttönen der Gesang allmählich zum Schluß geführt werden muß, bei den Nebentönen aber plötzlich. Auch müssen die Pausen so angebracht werden, daß sie dem Sinn des Textes entsprechen.

Sollte man es nun für möglich halten, daß unser Johannes nach dieser schönen Anleitung folgende Melodiebildung des Guido empfehlen könnte?

Γ A B C D E F G, a b ♮ c d e f g, a b ♮ c d
a b ♮ c d

a e i o u a e i o u a e i o u a e i o

o u a e i o u a e i o u a e i o u a e

Will man, so behauptet Guido, für irgend einen Text eine Melodie haben, so setze man über die Vocale, welche derselbe enthält, die im angegebenen Schema verzeichneten Töne. Da für jeden Vocal zwischen zwei Tönen gewählt werden kann, so hat man hinreichend freien Spielraum [104].

Wenden wir uns nun von diesem „Melodiehomunculus" zu dem Kapitel, welches den Fortschritt der von Guido erfundenen Tonschrift bespricht, so müssen wir des leichtern Verständnisses halber das Folgende vorausschicken:

Hucbald hatte bereits der Linien sich bedient, dabei aber nicht die Neumen, sondern die Textsilben in dieselben eingetragen und vor jede Linie seine Notenbuchstaben als Schlüssel gesetzt. Mit der Zeit war es in Gebrauch gekommen, durch die Neumen, welche in den Choralbüchern über dem Texte angebracht waren, eine farbige Linie zu ziehen, die zugleich als Schlüssel diente, das heißt den Neumen, welche auf dieser Linie standen, den Ton F zuwies. Es war dieß immerhin ein Fortschritt, denn man hatte doch wenigstens *einen* Anhaltspunkt. Guido zog nun vier Linien, von denen die unterste *roth*, die oberste *gelb* gefärbt war. Diese beiden farbigen Linien dienten als Schlüssel; die *gelbe* hieß die *C-Linie*, die *rothe* die *F-Linie*. In dieses *System von vier Linien* trug er die Neumen, denen er eine mehr eckige Gestalt gab, ein. Dabei benutzte er nicht bloß die *Linien* selbst, sondern auch die *Zwischenräume* und wies so jeder Neume ihren bestimmten Platz an. Durch dieses Verfahren wurde jede Unsicherheit und Zweideutigkeit für den Sänger beseitigt. Später, als man das Färben der Linien

unterließ, setzte man vor dieselben die Buchstaben F und C als Schlüssel.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen geben wir die Explicationen des Johannes, weil sie sehr klar und belehrend sind, wörtlich wieder: Die bisherigen Neumen, sagt er, ermöglichten es dem Sänger nicht, die Intervalle gehörig zu unterscheiden und die Gesänge in bestimmter Weise dem Gedächtnisse einzuprägen. Infolge dessen hat sich viel Falsches in die Kirchengesänge eingeschlichen. Jetzt zeigen die Intervalle alles deutlich an, so daß ein Irrthum nicht stattfinden kann, ebensowenig ein Vergessen, wenn man einmal die Sache kennt. Ist das nicht ein bedeutender Vorzug? Wie die früheren irregulären Neumen mehr zum Irrthum als zur Wahrheit führten, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man die Ruthe (virgula) /, die gebogene Figur (clivis) ∩, und den Fuß (podatus) ✓ sich ansieht. Alle werden in gleicher Reihe so aufgeschrieben, daß kein Steigen und Fallen der Töne dadurch veranschaulicht wird. Daher kommt es auch, daß jeder nach seinem Belieben solche Neumen nah oder weit nimmt und da, wo du die kleine Terz oder die Quart singst, ein anderer die große Terz oder die Quint singt, und ein dritter, der hinzukommt, es noch anders macht. Der eine sagt: Magister Trudo hat mich's so gelehrt; der andere: ich habe es von meinem Lehrer Albinus so gelernt; dann kommt endlich noch ein dritter und sagt: Lehrer Salomon singt ganz anders. Selten stimmen drei in einem Gesange überein, geschweige denn tausend, und weil jeder seinen Lehrer vorführt, entstehen so viele Varianten, als es Lehrer in der Welt gibt.

„Wenn nun einer einwirft, es fehlten an gewissen Stellen (in den nach guidonischer Art notirten Gesängen) die Halbtöne, so erwidere ich," sagt Johannes, „daß diese dort gar nicht nothwendig sind, denn öfter ist die Ungeschicklichkeit der Sänger schuld daran gewesen, daß neben andern Verunstaltungen des Gesanges dort Halbtöne eingeschoben

wurden, wo sie gar nicht hingehören, und bisweilen dort nicht gesungen wurden, wo sie am Platze sind. Es ist natürlich, daß rauhe und uncultivirte Stimmen die Halbtöne möglichst vermeiden; geschmeidige Stimmen aber lieben die Halbtöne, so daß sie dieselben häufig dort anbringen, wo sie nicht stehen dürfen, wie z. B. in vielen Antiphonen des IV. Tones."

Es pflegen auch einige die Neumen mit gewissen Zeichen zu verbessern, bringen aber damit dem Sänger keine Belehrung, sondern führen ihn noch mehr auf Irrwege; denn da die Neumenschrift keine Sicherheit bietet, so sind die darüber geschriebenen Zeichen ebenfalls zweifelhaft, zumal sie ganz verschiedene Dinge andeuten können. Setzen wir aber voraus, daß sie eine bestimmte Bedeutung haben, so bleibt der Sänger immer noch im Zweifel über den schnelleren oder langsamern Vortrag. Der Buchstabe c, welcher über einer Neume steht, kann heißen cito = schnell, caute = vorsichtig, clamose = laut u. s. w. Das müssen wir aber an den regulären Neumen des Guido loben, daß mit ihrer Hülfe der Sänger den Gesang sehr leicht erlernen und dabei nicht fehlen kann, selbst wenn er es darauf anlegt. Jetzt kann jeder, groß oder klein, der nur vier Stücke oder ebensoviele Officien unter Anleitung eines Lehrers singen gelernt hat, das ganze Antiphonar und Graduale ohne Lehrer singen lernen. Die irregulären Neumen erzeugen nur Zweifel und Irrthum und sind für den Sänger von gar keinem Nutzen, so daß z. B. einer, der das ganze Gradual bis auf ein Officium, ja bis auf eine Communion von einem Lehrer erlernt hat, dieses eine übrig gebliebene Stück aus sich allein nicht einmal einüben kann. Wer also die alten Neumen vertheidigt, der liebt das Irrige und Verkehrte, wer aber an den neuen musikalischen Neumen festhält, der strebt nach Sicherheit und Wahrheit.

Man hatte bis jetzt dreierlei Arten von Notenzeichen: 1) die Benennung der Töne nach den Buchstaben des Monochords, deren die Alten sich bedienten; 2) die Bezeichnung der

Intervalle, wie Hermann Contractus sie gelehrt hat; 3) die von Guido von Arezzo erfundene Art und Weise. Inbezug auf diese letztere hat man sich dreierlei zu merken: erstlich, daß man überlege, welche und wie viele Silben auf einen Ton kommen; zweitens, daß man genau beachte, welche Neumen auf den Linien und welche in den Zwischenräumen stehen; drittens, daß man, um nicht in Verwirrung zu gerathen, die rothe F- und die gelbe C-Linie gut im Auge behalte. Fehlt die Farbe bei den Linien, so hat die sonst roth gefärbte Linie am Anfang einen Punkt (Schlüssel). Nach diesem richten sich die übrigen Noten. Wenn aber beides, Farbe und Zeichen, fehlen, dann gleichen die Neumen einem Brunnen ohne Seil.

Nach dieser Auseinandersetzung über die Tonschrift geht unser Autor dazu über, die mehrstimmige Musik zu besprechen, die er nach dem üblichen Sprachgebrauch Diaphonie oder Organum nennt. Guido hatte auch hierin einen kleinen Fortschritt gemacht. Er nennt nämlich die Quintenfortschreitungen des Hucbald hart und setzt an ihre Stelle Quarten. Das sogenannte schweifende Organum Guido's besteht ebenfalls aus Quarten, läßt aber außerdem noch die große und kleine Terz (letztere selten!), wie auch die große Secunde zu, mit Ausschluß der Quint und kleinen Secunde. Hucbald hat zwar auch die Terz, Guido legt ihr aber eine weit größere Bedeutung bei. Praktisch ausgeführt wird der mehrstimmige Gesang des Guido unserm Ohre ebenso vorsündfluthlich vorkommen, wie der des Hucbald. Johannes gibt uns im Anschluß an die Lehre Guido's folgende Regeln: Diaphonie ist das Zusammenstimmen verschieden klingender Töne; sie wird wenigstens von zwei Sängern ausgeführt. Indem der eine die einfache Melodie (cantus firmus) singt, umgeht der andere dieselbe in geschickter Weise in verschiedenen Tönen; in den Pausen kommen beide auf demselben Tone oder auf der Octav zusammen. Diese Art zu singen wird gewöhnlich Organum genannt und zwar aus dem

Grunde, weil die menschliche Stimme nach Art des Instrumentes, welches Orgel genannt wird, in passender Weise zur Hauptmelodie verschiedene Töne singt. Obwohl man auf allerlei Art diesen mehrstimmigen Gesang ausführen kann, wird man doch am leichtesten damit fertig werden, wenn man genau achtet auf den Unterschied der Stimmbewegung. Wo die Melodie steigt, soll die organisirende Stimme fallen und umgekehrt. Derjenige, welcher die zweite Stimme, also das Organum singt, hat ferner sein Augenmerk darauf zu richten, daß er, wenn die Melodie in den tiefen Tönen eine Pause macht, während er selbst in den höheren Tönen sich bewegt, die höhere Octav dazu angibt. Wenn aber die melodieführende Stimme in den höheren Tönen sich fortbewegt und die organisirende in den tiefen, so soll letztere in der tieferen Octav schließen. Macht die Melodie in den mittleren Tönen Pause, dann soll das Organum in denselben Ton (d. i. in den Einklang) übergehen. Am besten ist es, wenn das Organum abwechselnd bald auf demselben Tone, bald in der Octav mit der Hauptstimme verflochten wird. Die bequemste Art und Weise, die auch am häufigsten angewandt wird, ist die, das Organum auf demselben Tone anzubringen. Dieses besprochene einfache Organum kann man verdoppeln und verdreifachen, überhaupt beliebig vergrößern.

In diesen Bemerkungen des Autors finden wir zum ersten Male die Gegenbewegung der Stimmen im Princip ausgesprochen, also den Grund gelegt zum contrapunktischen Satze. Ebenfalls neu ist bei Johannes die Regel, daß der mehrstimmige Gesang mit vermischten Intervallen (schweifendes Organum), für welche Hucbald und Guido nur zwei Stimmen zuließen, in beliebiger Weise zwei-, drei- und mehrstimmig erweitert werden kann.

Indem wir hiermit die Auseinandersetzung der Lehre unsers Autors beschließen, wenden wir uns zu zwei andern,

nachguidonischen Theoretikern, die aber bei weitem nicht von der Bedeutung sind, wie der Scholastiker Johannes.

7. Wilhelm von Hirschau.

Wilhelm, der im Kloster St. Emmeran zu Regensburg erzogen worden war und sich hier durch Gelehrsamkeit, wie auch in der Uebung klösterlicher Tugenden ausgezeichnet hatte, wurde im Jahre 1069 als Abt an das Kloster Hirschau berufen. Drei Jahre vorher war diese Niederlassung, nachdem sie 64 Jahre leer gestanden, vom Abte Friedrich aus dem Kloster Einsiedeln mit zwölf Mönchen wieder bezogen worden. Dem neuen Abte fiel nun die schwierige Arbeit zu, dem Kloster zu seinem früheren Ruhme wieder zu verhelfen. Die Persönlichkeit Wilhelms war der Lösung dieser Aufgabe gewachsen. Durch den Ruf der Frömmigkeit und Gelehrsamkeit, den er um sich zu verbreiten wußte, zog er von allen Seiten Mitglieder und Zöglinge heran, und in kurzer Zeit stieg die Zahl derselben auf 150. Jetzt begann er mit der Studienreform. Wie er selbst in den verschiedensten Wissenschaften, in der Theologie und Philosophie, in der Mathematik, den Naturwissenschaften und der Astronomie, ebenso in der Architektur und Musik erfahren war, so verstand er auch in ausgezeichneter Weise, die Mönche je nach ihren wissenschaftlichen und anderweitigen Fähigkeiten zu beschäftigen. So veranlaßte er die einen, den Studien obzuliegen, andere zum Bücherabschreiben; wieder andere mußten die Jugend unterrichten, predigen, den Gottesdienst besorgen u. s. w. Dazu führte er in seinem Kloster das Institut der Laienbrüder (laici barbati) ein, welche die Klosterordnung theilweise mit beobachteten und hauptsächlich als Künstler, Handwerker u. s. w. beschäftigt wurden. Nicht zu verwechseln mit diesen Brüdern sind die, welche Handlangerdienste verrichteten und kein klösterliches Habit trugen (oblati, donati).

Die Klosterzucht hielt er sehr strenge aufrecht, ja er reformirte die Handhabung derselben nach dem Muster von Clugny

nicht nur in Hirschau, sondern auch in vielen Klöstern Deutschlands, welche die neue Regel (consuetudines Hirsaugienses) annahmen. Diese ungemein rege Thätigkeit, welche Wilhelm namentlich für die Hebung seines Klosters entwickelte, hatte zur Folge, daß im Jahre 1082 das alte Kloster die Zahl der Mitglieder nicht mehr fassen konnte und ein neues Kloster neben dem bisherigen errichtet werden mußte. Einige Jahre nach Vollendung desselben starb der Baumeister am 4. Juli 1091.

Außer seinen Schriften geschichtlichen, philosophischen und astronomischen Inhalts [105] verfaßte er mehrere musikalische Abhandlungen. Sein Tractat „Ueber die Musik", der 41 Kapitel umfaßt [106], nennt mehrere Male den Guido von Arezzo, erwähnt aber nichts von Hexachorden, Mutation u. s. w. Im Gegentheil verfällt unser Autor auf die Idee, nach dem Boëtius das System der Tetrachorde wieder aufzurichten und sich zu bemühen, die acht Kirchentöne mit demselben in Einklang zu bringen. Für die Weiterentwicklung der Musik ist er von geringer Bedeutung. Die Intervallenlehre des Guido wird verworfen: „Guido von Arezzo," heißt es, „nahm nur sechs Intervalle an: Halbton, Ton, große und kleine Terz, Quart und Quint. Die große und kleine Sext nahm er nicht hinzu, weil sie nach seiner Ansicht in einem regelrechten Gesange gar nicht vorkommen sollten, ebenfalls rechnete er den Einklang (unisono) nicht zu den Intervallen. Wir nun," sagt Wilhelm, „nehmen nicht nur diese neun Intervalle als im gregorianischen Gesange vorkommend an, sondern auch noch die Quint mit der kleinen Terz, das ist die Doppelquart (Septime) und die Octav." Sodann werden aus diesen Intervallen die Consonanzen aufgezählt, gerade wie bei Hucbald.

Eine zweite Abhandlung „Ueber die Musik und deren Töne" ist am Ende des vorigen Jahrhunderts von dem Alterthumsforscher Murr in Nürnberg im Manuscript aufgefunden worden [107]. Nach dem Inhaltsverzeichniß, welches dieser Gelehrte abgedruckt hat, zu urtheilen, behandelt auch dieser Tractat be-

kannte Sachen, unter anderem das Monochord und dessen Einrichtung, die Proportionen und Consonanzen, die Intervalle, die Notation des Hermann Contractus, die Mensur der Orgelpfeifen und Cymbeln.

Ein anderer Mönch, der am Ende des 11. Jahrhunderts eine umfangreiche Abhandlung, „Musik" betitelt, schrieb, war Theoger, der im Jahre 1090 als Abt an das Kloster St. Georg in den Schwarzwald gesandt wurde und später den bischöflichen Stuhl in Metz inne hatte. Da der Autor im Vergleich zu seinen Vorgängern Neues nicht zu sagen weiß, so kann der Tractat [108] hier weiter nicht in Betracht kommen.

8. Aribo Scholasticus.

Die Reihe der deutschen Musikschriftsteller des 11. Jahrhunderts wird beschlossen durch Aribo, über dessen Leben uns weiter nichts bekannt geworden ist. Seine Schrift „Ueber die Musik", dem Bischofe Ellenhard von Freisingen gewidmet, fußt im großen und ganzen auf der Lehre Guido's [109].

Im Anfange der Abhandlung bespricht Aribo die zu seiner Zeit in Uebung gekommene viertheilige Figur des Monochords, deren Einrichtung folgendermaßen war: Auf dem Brette des Einsaiters waren vier Linien parallel mit der Saite gezogen. Auf diesen waren die Tonleiter der vier authentischen Tonarten mit ihren plagalen markirt, und jeder konnte sie leicht finden, wenn er den beweglichen Steg an eine bestimmte Stelle brachte. Hiefür hatte Aribo eine neue Art Monochordmessung entdeckt, die er wegen der Schnelligkeit, mit der sie gehandhabt werden konnte und er sie erfunden hatte, „Reh" (caprea) nannte. Sodann geht er dazu über, dem Boëtius seinen pflichtschuldigen Tribut zu zahlen, indem er die Tetrachorde bespricht und sogar symbolisirt. Das Tetrachord der tiefen („schweren") Töne bringt er in Beziehung zur Menschheit Jesu Christi, der viele „Schwierigkeiten" zu überwinden hatte, Hunger und Durst leiden mußte und nicht hatte, wohin er sein Haupt legen konnte. Das

Tetrachord der Endtöne vergleicht er mit dem Ende des Heilandes. „Nicht nur Christus selbst," sagt er, „auch der Tempelvorhang, die Festigkeit der Felsen, das Licht der Sonne und die Unbeweglichkeit der Erde fanden da ihr Ende. Dagegen versinnbildet das Tetrachord der höheren Töne die Auferstehung Christi und das der höchsten seine Himmelfahrt, welche bewies, daß er der Allerhöchste war. So deuten also die beiden ersten Tetrachorde auf die Erniedrigung, die beiden andern auf die Erhöhung des Heilandes. Nachdem er so das in den letzten Zügen liegende System der Alten mit einer Art Heiligenschein umgeben hat, geht er über zur Besprechung der Kirchentöne. Die authentischen Töne vergleicht er mit den Reichen, die plagalen mit den Armen. Wie die erstern in einem hohen, die letztern in einem niedern Stande leben, so bewegen sich die authentischen Töne in einer hohen, die plagalen aber in einer niedrigen Lage; und wie Arme und Reiche dasselbe Ende haben, so haben die beiden Tonarten denselben Schluß. Ein anderes Mal sind die vier authentischen und die vier Plagaltöne gleich vier Brautpaaren, die aus ihrer Wohnung hervortreten und einen Chorreigen schlingen u. s. w.

Den Unterschied zwischen natürlicher und künstlicher Musik schildert er mit folgenden Worten: „Obwohl die Kunst nichts zuerst, die Natur nichts zuletzt erfunden hat, wie ein Philosoph sagt, so wird doch durch die Kunst das weiter ausgebildet, was uncultivirt und roh aus dem Schoß der Natur hervorgegangen ist. Daß nun die Musik ein Geschenk der Mutter Natur, uns gleichsam angeboren ist, geht daraus hervor, daß die Histrionen, die doch von der ganzen musikalischen Kunst nichts verstehen, gewisse Volkslieder (laicas odas) untadelhaft singen und dabei weder die richtige Anwendung des Tones und Halbtones verfehlen, noch den regelrechten Schluß. Diese Histrionen und ähnliche Leute sind Naturmusiker, keine Künstler, denn in der Musik verdient nur derjenige den Namen Künstler, der alle Arten der Quart, Quint und Octav genau

anzugeben weiß; der die Tonarten sofort erkennen kann; der die Wirkungen der Haupttöne genau gegen einander abzuwägen versteht und die eigenthümlichen Wendungen jeder Tonart auswendig gelernt hat. Ein solcher wird vermöge seiner Kunst es gut verstehen, das Richtige zu billigen, das Falsche zu verbessern und fehlerfreie Gesänge selbst zu erfinden."

Noch interessanter ist der Beweis für die Behauptung, daß die Musik ethisch sei, d. h. auf die Sitten der Menschen einen Einfluß ausübe. „Jeder kann dieß daraus entnehmen," sagt er, „daß, wie oben bereits bemerkt, der Mensch die Vortrefflichkeit derselben an sich erfahren kann, ohne einen Begriff von der eigentlichen Kunst zu haben. Wer nun die practische Ausübung vermöge der Theorie sich angeeignet hat, der besitzt die Kunst als bleibendes Erbtheil, ähnlich wie Gold länger auf Silber hält als auf Kupfer."

Daß die Musik auf die Sitten einwirkt, wird ferner dadurch bewiesen, daß jedes Alter, jedes Geschlecht an derselben sich erfreut. Und nicht nur bei Menschen, auch bei Thieren können wir diese Beobachtung machen. Die Jäger locken vermöge einer authentischen Melodie, die sie auf Blättern hervorbringen, Rehe und andere Thiere an sich heran. Zudem wird es wohl nicht rein ein Märchen sein, daß Orpheus mit der Lyra den Pluto besänftigt hat, da wir ja auch lesen, daß David durch sein Harfenspiel die dämonische Wuth des Saul beschwichtigt habe. Ist nicht auch der Sänger Arion dadurch der Todesgefahr entgangen, daß er mit seinem Gesange die Delphine heranlockte und auf einem derselben sich rettete! Auch Plato bezeugt die ethische Wirkung der Musik, indem er sagt: „Die Sanftmuth des Herzens hat ihren Grund in der besänftigenden und ansprechenden Wirkung der Musik," und er hat recht darin, denn ein heftiger Sinn verträgt sich nicht mit dem beständigen Genuß der Musik.

Die Wirkung der Musik ist jedoch nicht immer dieselbe. Bei gewissen Weisen fühlt man sich schwächer, andere machen

stark. Das Phrygische eignet sich zum Hochzeitsgesang, das Hypophrygische für ein Bußlied. Gewisse Arten der Quart und Quint hören sich lieblicher an als andere, je nach der Lage des Halbtones. Unerträglich ist wegen des Mißklanges der Triton (f—h), ein zweiter Corydon, der jedoch dem Gesange bisweilen ebenso nothwendig ist, wie der Bauer Corydon für den Luxus seines Herrn.

In dem Kapitel, welches die zweckmäßigste Art und Weise zu moduliren bespricht, bezeugt uns Aribo, daß man früher bei Erfindung und Ausführung von Gesängen weit mehr Gewicht auf den freien Rhythmus gelegt habe; in den alten Büchern finde man noch die Buchstaben c, t und m verzeichnet, welche einen schnellen (celer), langsamen (tardus) und mäßigen (mediocris) Vortrag angedeutet hätten (unser allegro, adagio und moderato); das sei jetzt alles längst vergessen und zu Grabe getragen.

So wären wir denn auf unserer Wanderung durch das Gebiet der mittelalterlichen Musik am Anfange des 12. Jahrhunderts angekommen. Wenden wir uns nun, indem wir einen Zeitraum von 100 Jahren überspringen, während dessen in Deutschland, wie auch in andern Ländern, eine ganz neue Kunst, nämlich die Mensuralmusik, sich ausbildete, jenem großen deutschen Meister zu, der die Regeln dieser Kunst zuerst in ein vollständiges System zusammengefaßt hat:

9. Franco von Köln.

Magister Franco der Erste und Magister Franco von Köln fingen an, in ihren Büchern sich einer anderen Notation zu bedienen. Daher haben sie uns andere, besondere Regeln überliefert [110]. So berichtet uns ein Tractat über den Mensuralgesang aus den Jahren 1270 bis 1280. Aus dieser Notiz geht hervor, daß zwei Schriftsteller, die den Namen Franco führten, über Mensuralmusik geschrieben haben; der eine, Franco der Erste, lebte in Paris, der andere in Köln [111]. Wir setzen

die Wirksamkeit unseres kölner Franco in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Dieselbe in das 11. Jahrhundert zurückdatiren, wie Fétis[112] will, geht nicht an, denn es besteht doch eine gewaltige Kluft zwischen den Theoretikern, welche wir bis jetzt kennen gelernt haben, und unserm Franco. Dieser stellt ja ein vollständig ausgebildetes System der Mensuralmusik auf, welche, wie er sagt, schon andere vor ihm behandelt haben. Dieß beweist hinlänglich, daß Franco in die Zeit des Hermann Contractus, Wilhelm von Hirschau, Johannes und Aribo nicht hineingehört, sondern viel später gelebt haben muß. Der belgische Musikforscher von Coussemaker setzt ihn deßhalb in das Ende des 12., Kiesewetter[113] in den Anfang des 13. Jahrhunderts. Wir schließen uns der Ansicht des letzteren an und haben dabei noch folgenden Wahrscheinlichkeitsgrund für uns: Urkundlich ist nachgewiesen, daß in den Jahren 1243 bis 1247 in Köln ein Domscholaster mit Namen Franco gelebt hat. Derselbe starb am 23. November 1247 und wird in den Urkunden „Magister Franco" genannt[114].

In der Vorrede zu seinem Tractat[115]: „Die Kunst des Mensuralgesanges", bemerkt Franco, daß der gregorianische Choral (musica plana) in früherer Zeit bereits hinlänglich behandelt worden sei, er wolle jetzt die Mensuralmusik vornehmen. Es hätten nun zwar viele ältere und neuere Autoren recht gute Regeln für den Mensuralgesang aufgestellt, dabei seien sie aber in vielen, namentlich unwesentlichen Dingen in mancherlei Irrthümer gerathen, so daß er es für gut befunden habe, diese fehlerhaften Ansichten zu verbessern, damit nicht die Wissenschaft durch die Fehler und Irrthümer ihrer Lehrer Schaden leide.

Wir werden nun im folgenden das Wichtigste aus dem Tractate Franco's auszüglich in Uebersetzung mittheilen und so dem Leser einen Einblick verschaffen in die geistige Werkstätte jenes Künstlers, der in seinem System den Grund gelegt hat zu dem herrlichen, der größten Mannigfaltigkeit fähigen Wunderbau unserer heutigen mehrstimmigen Musik.

Vorerst wollen wir einige einleitende Bemerkungen zum Verständniß des Ganzen vorausschicken. Wie wir gesehen haben, kennen die Schriftsteller, welche wir bisher behandelt haben, nur den gregorianischen Choral und als mehrstimmigen Gesang: das Organum oder die Diaphonie. Der erstere war in seinem Vortrag nicht an ein bestimmtes Maß gebunden, sondern wurde als declamatorischer Gesang in freiem musikalischem Rhythmus vorgetragen. In der Bestimmung des Tonwerthes richtete man sich nach der Lehre der musikalischen Metrik, welche mit der poetischen große Aehnlichkeit hatte. „Wie nämlich," sagt Schubiger, „ein Gedicht aus Versen, die Verse aus Versfüßen und diese endlich aus einer oder mehreren Silben bestanden, ebenso theilte man auch einen Gesang in sogenannte Distinctionen, aus einer größeren oder kleineren Neumengruppe bestehend, eine Distinction in Neumen, und diese endlich in eine oder mehrere Töne ab. Auf diese Weise entsprach einem metrischen Verse die musikalische Distinction, einem metrischen Fuße das musikalische Neuma und einer Silbe der Ton. Wie der poetische Fuß ein Spondäus, Jambus u. s. w. sein konnte, ebenso bewegte sich auch der musikalische Fuß in einem gleichentsprechenden metrischen Zeitmaße." [116]

Die ersten Versuche, diesen Choralgesang mehrstimmig zu gestalten: im Parallelorganum und schweifenden Organum Hucbald's und Guido's, waren sehr primitiver Natur; erforderten aber doch schon ein gewisses Uebereinkommen unter den Sängern, welche die verschiedenen Stimmen auszuführen hatten. Man einigte sich über einen schnelleren oder langsameren Vortrag und richtete sich im übrigen nach den Pausen und Ruhezeichen, wie sie die melodischen Glieder und Absätze des gregorianischen Chorals, der ja als cantus firmus zu grunde lag, darbot. Allmählich fing man zuerst in Frankreich an, die begleitende Stimme im sogenannten schweifenden Organum an gewissen Stellen mit verschiedenen Melismen auszuschmücken und anstatt der Parallelbewegung die Gegenbewegung der Stim-

men, wie Johannes sagt, als die beste Stimmführung zu betrachten.

Auch noch auf eine andere Weise fügte man dem cantus firmus eine zweite Stimme hinzu. Man nahm nämlich irgend eine andere Melodie der betreffenden Tonart und verband sie nach den Regeln der Harmonie mit der Hauptmelodie. Weil hier nun die zweite Stimme nicht parallel mit der ersten gieng, sondern gleichsam für sich eine Melodie bildete, nannte man diese Art und Weise mehrstimmig zu singen: discantus (getrennter Gesang). Dieser war anfangs nur zweistimmig, wurde aber mit der Zeit drei- und mehrstimmig, wie Johannes bereits bemerkt. Mit diesem Fortschritte war die Entwicklung der Mensur, d. h. der Messung der Töne und Darstellung dieses Maßes durch bestimmte Zeichen gegeben. Man einigte sich über verschiedene Regeln, und Franco faßte sie alle in ein System zusammen, dessen Inhalt ungefähr folgender ist:

Mensuralmusik ist ein Gesang, der durch lange und kurze Zeittheile gemessen wird. Mensur (Messung) an sich ist die Einrichtung, welche die Länge und Kürze der Töne eines jeden Gesanges dieser Art angibt. Auf die andere Art des Gesanges, den Choral (cantus planus), findet die Mensur keine Anwendung. Tempus (Zeittheil) ist ein bestimmtes Maß sowohl des einzelnen Tones, als auch des Gegentheils des Schweigens, was man gewöhnlich Pause nennt.

Nach diesen Begriffsbestimmungen theilt er die Mensuralmusik in eine schlechthin abgemessene und nur theilweise abgemessene ein. Zur erstern gehört der Discantus, der in jedem seiner Theile nach einem bestimmten Maß gemessen wird, zu der andern das Organum, welches nicht in jedem seiner Theile gemessen wird.

Der Discantus ist der Zusammenklang einiger verschiedener Melodien, welche durch lange, kurze und halbkurze Töne nach Verhältniß aneinandergepaßt werden, was schriftlich durch die dafür bestimmten Notenfiguren angedeutet wird. Es

gibt davon drei verschiedene Arten. In der ersten Art erscheint er als ein einfach fortgesetzter Gesang mehrerer Stimmen; in der zweiten Art ist er hie und da durch Pausen unterbrochen, weßhalb man ihn dann auch Ochetus (Schluchzer) nennt; die dritte Art endlich, Copula genannt, repräsentirt einen vollständig gebundenen Gesang, in welchem eine Stimme lange Noten hat, während die andere sich in kürzern Noten fortbewegt (*durchgehende Noten*). Weil nun jeder Discantus durch die Modi sich bewegt, so werden diese erklärt. *Modus* ist die (Tact)-Einrichtung eines Gesanges, der durch lange und kurze Zeittheile gemessen wird. Einige nehmen sechs, andere sieben, Franco fünf Modi an. Die erste Einrichtung (Modus) schreitet in lauter langen Noten fort; hierzu gehört auch der Modus, der in einer langen und einer kurzen Note fortschreitet.

Die zweite Einrichtung hat eine kurze und eine lange Note; die dritte eine lange und zwei kurze; die vierte zwei kurze und eine lange; die fünfte besteht aus lauter kurzen und halbkurzen Noten.

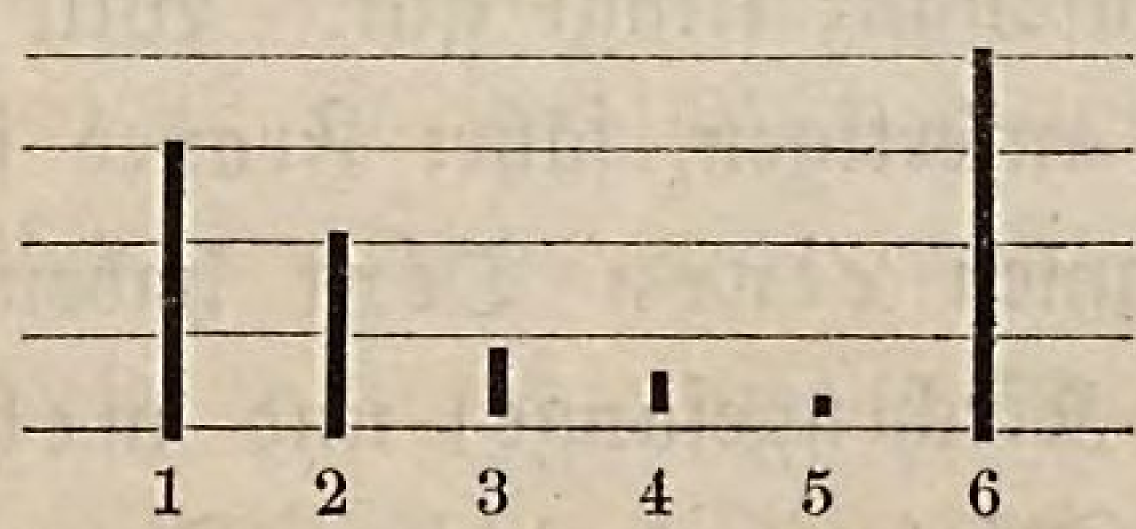
Diese Modi werden in bestimmten Notenfiguren dargestellt. Diese sind folgende:

Die doppelt lange Note (duplex longa) ▬╕, welche zwei lange Noten (longa) enthält ■╕ ■╕, dann die kurze (brevis) ■ und die halbkurze (semibrevis) ◆. Von der Gruppirung dieser Noten zu einem Gesange hängt ihr Zeitwerth ab. Sie werden entweder dreizeitig oder zweizeitig gemessen (stehen also, modern ausgedrückt, in unserm $^3/_1$- oder $^2/_1$-Takte). Im ersten Falle hießen sie perfect (vollkommen), drei ist nämlich, sagt Franco, die vollkommenste Zahl, weil sie von der allerhöchsten Dreifaltigkeit, der wahren und reinen Vollkommenheit, den Namen hat; im zweiten Falle, wenn sie zweizeitig gemessen wurden, hießen sie imperfect (unvollkommen). So lange nun zwei oder mehrere Noten von einerlei Gattung aufeinanderfolgten, waren sie alle perfect, d. h. jede galt drei Noten der

zunächstfolgenden kleineren Gattung; sobald aber eine kürzere Note vor oder hinter einer längeren stand, wurde die längere imperfect, d. h. sie galt nur zwei der zunächstfolgenden Notengattung und füllte dann mit der ihr voraufgehenden oder nachfolgenden das dreizeitige Maß aus.

So viel oder vielmehr so wenig über die Theorie der Perfection und Imperfection der Noten. Eine ausführliche, dem Leser dieses Buches verständliche Erklärung dieser verwickelten und subtilen Mensuraltheorie widerspricht dem Zwecke dieser Abhandlung. Wer sich weiter darüber unterrichten will, dem empfehlen wir die Werke von Jakobsthal und Bellermann.

Franco spricht in den nun folgenden Kapiteln noch von einer besonderen Vortragsmanier, die er Plica (Falte) nennt; wahrscheinlich ist damit eine Art Vor- oder Nachschlag gemeint. Sodann gibt er die Regeln an, welche bei den Ligaturen (Bindungen) beobachtet werden müssen, wenn mehrere Noten auf einer Textsilbe zusammengezogen werden sollen. Schließlich erklärt er die Pausen und ihre Bezeichnungen. Er gibt sechs Arten an: 1) für die perfecte lange Note ein Strich durch vier Linien und drei Zwischenräume; 2) für die unvollkommene lange Note und für die unvollkommene kurze ein Strich durch drei Linien und zwei Zwischenräume; 3) für die kurze Note einen Strich durch einen Zwischenraum; 4) für die größere halbkurze Note einen Strich durch zwei Drittel und für die kleinere halbkurze durch ein Drittel eines Zwischenraumes. Das Zeichen für die Schlußpause ist ein Strich, der durch alle Linien geht und vier Zwischenräume umfaßt:



Eine sehr interessante Abhandlung, die für die Geschichte der Musik von der größten Wichtigkeit ist, bringt das elfte

Kapitel des vorliegenden Tractates: „Ueber den Discantus und seine Arten". Wir ersehen daraus, daß zur Zeit Franco's eine mehrstimmige Musik mit selbständiger Stimmenführung existirte, daß also ein ganz bedeutender Fortschritt gegen die Vergangenheit stattgefunden hatte. Auch die Lehre von den Consonanzen hatte sich bedeutend erweitert. Eine Consonanz entsteht, sagt er, wenn zwei oder mehrere zu gleicher Zeit gesungene Töne für das Gehör übereinstimmen; eine Dissonanz im Gegentheil, wenn zwei Töne so miteinander verbunden werden, daß sie nach dem Gehör nicht übereinstimmen. Er unterscheidet dann vollkommene, unvollkommene und mittlere Consonanzen.

1. Vollkommene Consonanzen entstehen, wenn mehrere Töne so zusammenklingen, daß man den einen vom andern kaum unterscheiden kann: Einklang und Octav.

2. Unvollkommene Consonanzen entstehen, wenn ein großer Unterschied vom Gehör wahrgenommen wird, aber keine Disharmonie: große und kleine Terz.

3. Mittlere Consonanzen sind die, welche besser zusammenklingen als die vorgenannten, aber nicht so gut wie Octav und Einklang: Quint und Quart.

Eine ähnliche Unterscheidung macht er auch bei den Dissonanzen:

1. Vollkommene Dissonanzen sind: der halbe Ton, der Tritonus, die große Septime und kleine Sext.

2. Unvollkommene: die große Sext und kleine Septime.

Als Hauptregel stellt er auf: jede unvollkommene Dissonanz vor einer Consonanz klingt gut. Will man einen mehrstimmigen Gesang anfertigen, fährt Franco fort, so können die verschiedenen Stimmen einen Text haben (bei Cantilenen, Rondellen und im Kirchengesange) und mehrere Texte (in Motetten, die ein Triplum oder einen Tenor haben); einzelne Stimmen können auch ohne Text sein, wie beim Organum und den Conducten.

Hieraus ersehen wir, daß die Hauptsache war, selbständige Stimmen neben einander zu setzen. Um zu dieser selbständigen Stimmführung zu gelangen, griff man nach verschiedenen Melodien mit oder ohne Text und setzte sie nach den Regeln der Mensuralmusik und nach der Lehre von den Consonanzen zusammen. Die daraus hervorgehende Harmonie war erst in zweiter Linie intendirt.

Eine weitere Art, einen mehrstimmigen Gesang herzustellen, bestand darin, daß man eine gegebene Melodie (cantus firmus) contrapunktirte, indem man sie mit vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen umgab und an geeigneter Stelle Dissonanzen einmischte, und zwar auf folgende Weise: Wenn der Tenor stieg, gieng der Discant (Sopran) abwärts und umgekehrt. Bisweilen dürfen beide Stimmen der Schönheit wegen zugleich auf- und abwärts steigen. Im Anfang der Perfection (d. i. auf den guten Tacttheil) muß man überall eine Consonanz setzen. Im dreistimmigen Satze (triplum) ist auf die beiden schon vorhandenen Stimmen Rücksicht zu nehmen, damit die dritte Stimme, wenn sie mit dem Tenor eine Dissonanz bildet, nicht auch mit dem Discant dissonire und umgekehrt; dieselbe soll in Consonanzen fortschreiten, bald steigend mit dem Tenor, bald fallend mit dem Discant, so daß sie also nicht immer nur mit einer der beiden Stimmen zusammengeht.

Dasselbe muß beim vier- und fünfstimmigen Satze beobachtet werden. Der Componist muß die zuerst gesetzten Stimmen im Auge behalten, so daß er, wenn er mit der einen Stimme eine Dissonanz bildet, mit der andern eine Consonanz hervorbringt; auch darf er hier nicht jedesmal mit einer von ihnen auf- und abwärts steigen, sondern bald mit dem Tenor, bald mit dem Discant u. s. w. Dazu muß die Gattung der Noten und Pausen in allen Stimmen gut beobachtet werden, so daß eine Stimme nicht mehr lange, kurze und halbkurze Noten erhält, als ihr im Verhältniß zu der andern zukommen, bis

auf die letzte Note, welche keinem Maße unterliegt. Am Schlusse eines Gesanges hört nämlich die Mensur auf, und der Orgelpunkt tritt ein, d. h. diejenige Stimme, welche den Schlußton zuerst erreicht hat, hält so lange aus, bis die übrigen Stimmen ausgeklungen haben.

Für diesen mehrstimmigen Gesang läßt Franco auch die Versetzungszeichen (♯ und ♭) zu. Er sagt nämlich: „Wenn der Discantsänger in der richtigen (diatonischen) Musik keine gute Consonanz finden kann, dann mag er die falsche (fingirte) Musik zu Hülfe nehmen, das heißt, er mag um der Consonanz willen einen Ton fingiren, der nicht in der Scala enthalten ist.“ [117]

Nach Franco wären unter den deutschen Theoretikern des 13. Jahrhunderts noch zu nennen: Hieronymus aus Mähren, der in der zweiten Hälfte des genannten Jahrhunderts eine Art musikalischer Encyklopädie [118] verfaßte; aber nicht in Deutschland, sondern als Dominicaner in Paris wirkte; ferner zu Anfang des folgenden Jahrhunderts Engelbert, der von 1297 bis 1331 Abt des Benedictinerklosters Admont in Steiermark war, und einen sehr umfangreichen Tractat über Musik [119] verfaßte. Da beide inbezug auf die kunstgeschichtliche Entwicklung der Musik uns Neues nicht bieten, so gehen wir dazu über, dem Leser einen trefflichen Lehrer des gregorianischen Gesanges vorzuführen.

10. Hugo von Reutlingen.

In der im Mittelalter durch ihre „Gerber und Färber“ berühmten Stadt Reutlingen lebte in den Jahren 1285 (86) bis 1359 (60) ein tüchtiger Musiker und Philologe: Hugo Spechzhart, nach seiner Vaterstadt, in der er eine Stelle als Caplan bekleidete, gewöhnlich Hugo von Reutlingen genannt. So viel bis jetzt ermittelt werden konnte, verfaßte er eine metrische Chronik der Päpste und Kaiser, wie auch eine Grammatik in Versen (speculum grammaticale metricum).

Einen Beweis dafür, wie sehr dieser Priester sich die Pflege des gregorianischen Kirchengesanges angelegen sein ließ, wie sehr er bemüht war, bei den Sängern seiner Zeit das Absingen des Chorals nach dem Gebrauch abzuschaffen und ihnen eine solide theoretische Grundlage, verbunden mit genauer Notenkenntniß, beizubringen, liefert seine Abhandlung: Flores musicae omnis cantus Gregoriani, ein vielverbreitetes, theoretisch-praktisches Lehrbuch des Choralgesanges. Das Ganze besteht aus einem Gedicht in 635 leoninischen Versen aus dem Jahre 1332. Später trat noch ein Commentar in Prosa hinzu, der von dem Neffen Hugo's, Konrad Spechzhart, lateinischem Knabenlehrer in Reutlingen, herrühren soll und öfter in Verbindung mit dem Gedichte abgedruckt wurde, zuerst 1488 in Straßburg [120]. Die Abhandlung zerfällt in vier Theile. Der erste bespricht die Alphabete, die man an der linken Hand sich merken muß (guidonische Hand), und die musikalischen Silben, deren man zur Solmisation (Solvatur) und Mutation bedarf; sodann wird im zweiten Theil die Structur des Monochords (Einsaiter) und die Tonmessung auf demselben gelehrt; während der dritte die alten und einige neuere Modi (Intervalle), und der vierte die acht Tonarten erklärt.

Der Commentator bestätigt zunächst, daß man in Deutschland angefangen habe, die alte Manier, nach welcher der Choral in der traditionellen Weise vorgetragen wurde, abzulegen und zur wahren musikalischen Kunst zurückzukehren, indem man regelrecht nach den in den Linien stehenden Noten singe, nicht nach den unzuverlässigen Neumen. Der Gebrauch der guidonischen Hand wird sodann den Sängern als die Grundlage jeglichen Fortschrittes im Gesange anempfohlen:

Lerne die Hand nur gut, wenn du willst lernen das Singen;
Ohne sie bleibt Jahrzehnte hindurch dein Lernen vergeblich!

Weiter wäre noch hervorzuheben, daß für die Instrumente Leier, Monochord und Orgel mehr Halbtöne, wie sie die dia-

tonische Scala bot, als nothwendig gefordert werden. Sodann wird die Anleitung gegeben, wie man auf dem Monochord die Halbtöne zwischen f und g (fis) und c und d (cis) finden kann. „Der Halbton fis," heißt es an einer andern Stelle, „ist im Monochorde wie auf der Orgel hochnöthig, weil ohne ihn die Sequenz Congaudent angelorum und andere Gesänge sich nicht passend ausführen lassen." An dieser Stelle hat der Verfasser die Begleitung des Chorals durch die Orgel im Auge gehabt und fordert für diese zum Bilden der Quint auf dem Tone h den Ton fis. Von einer Einführung des Halbtones fis in den Choral selbst spricht er nicht. Interessant sind auch die Bemerkungen über die neuen Intervalle: die große und kleine Septime. „In dem gewöhnlichen Gesange verbanden etliche Neue auch sieben Töne zu einem Ganzen. Dieß war bei den alten Meistern durchaus verpönt, da diese beiden Intervalle weder durch eine päpstliche Bulle noch sonst irgendwie einen Namen finden konnten." „Wenn nun aber," so fährt der Verfasser fort, „der zweite, dritte und sechste Ton der Tonleiter zwei Intervalle haben (große und kleine Secunde, Terz und Sext), warum soll dann nicht auch der siebente Ton zwei Intervalle haben können? Das eine heißt Quint mit kleiner Terz (kleine Septime), das andere Quint mit großer Terz (große Septime)."

Im Uebrigen bespricht der Tractat nur bekannte Dinge. Diese kurze Skizze möge genügen, das Andenken an einen trefflichen Gesanglehrer des 14. Jahrhunderts, dessen Arbeit Gerbert in seine Sammlung nicht aufgenommen hat, zu erneuern.

11. Adam von Fulda.

Zu Ende des 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts lebte zu Fulda der „herzogliche Musiker", Componist und Dichter [121] Adam. Er schrieb einen reichhaltigen Tractat über Musik, den er seinem Freunde und Gönner Joachim Luntaler,

Rechtsgelehrten und Advokat, widmete und am 14. November 1490 vollendete [122].

Die Schrift zerfällt in vier Hauptheile. Der erste handelt in sieben Kapiteln von dem Urheber, dem Nutzen und der Eintheilung der musikalischen Kunst; der zweite in 17 Kapiteln von der Art und Weise, diese Kunst zu erlernen; der dritte in 13 Kapiteln von der Mensural- und Figuralmusik; der vierte in 8 Kapiteln von den harmonikalen Proportionen in Verbindung mit den arithmetischen und geometrischen.

Nach einer Lobpreisung der heiligen Dreifaltigkeit, unter deren Anrufung Adam seine Arbeit beginnt, gibt er verschiedene Erklärungen des Begriffs „Musik", unter anderm die folgende: *Musik ist die freie Kunst, welche die Fähigkeit gewährt, richtig zu singen.*

Er unterscheidet eine *natürliche* und *künstliche* Musik. Erstere theilt sich wieder in die *himmlische* und *menschliche*. Die himmlische Musik (Harmonie der Sphären), sagt er, geht die Mathematiker an; die menschliche besteht in der Vereinigung von Leib und Seele. So lange diese in Harmonie stehen, lebt der Mensch; wird dieses Verhältniß aufgehoben, dann stirbt er. Das geht aber die Physiker an. Die künstliche Musik ist entweder *instrumental*, wenn sie von Instrumenten, oder *vocal*, wenn sie von menschlichen Stimmen ausgeführt wird. Die letztere hat nun folgende Abtheilungen:

1. *Der Volksgesang*, der auf keinen Principien beruht und mit dem instinktiven Gesang der Thiere zu vergleichen ist.

2. *Der regulirte Gesang*, der nach den Regeln der Kunst sich aufbaut. Dieser kann in viererlei Art vorkommen:

a) als *wahrer* Gesang, wenn er in seinen Grenzen bleibt und geradeswegs durch die Schlüssel voranschreitet ohne Transposition;

b) als fingirte Musik, wenn die Stimmen vermöge der Schlüssel transponirt werden;

c) als einfache Musik (musica plana), deren Noten weder Vergrößerung noch Verkleinerung zulassen, wie im gregorianischen Choral;

d) als Mensural- oder Figuralgesang, wobei die Noten vergrößert oder verkleinert werden können.

Nachdem der Verfasser sodann seiner Kunst eine Lobrede gehalten, sagt er: Die Jünglinge müssen vor allen Dingen, wie ein alter Philosoph will, in der Musik unterrichtet werden, damit sie nicht anderen, leichtsinnigen Vergnügungen sich hingeben. Es ist ja natürlich, daß wir im späteren Leben an solchen Dingen uns erfreuen, die uns von früher Jugend an gefallen haben. Wenn nun die Jünglinge an der Musik die Freude haben, welche sie sonst in eiteln Dingen zu suchen pflegen, dann wird es ihnen leicht fallen, die eiteln Dinge im Stiche zu lassen und sich edleren Genüssen zuzuwenden.

Darnach bespricht er das Alter der Musik und behauptet, sie sei die älteste unter den Künsten, vor der Sündfluth entstanden, und ganz geeignet, Leib und Seele lebendig und frisch zu erhalten. Sodann erinnert er an den großen Nutzen, den die Pflege der Musik dem Staate und seinen Leitern bringen könne, und bemerkt, daß man sie nicht tadeln dürfe, weil einige sie zur Befriedigung niederer Lüste mißbrauchten; denn mit allen guten Dingen könne man Mißbrauch treiben.

Den Vorwurf, die Musik sei eine brodlose Kunst, widerlegt er, indem er auf die zahlreichen kirchlichen Stiftungen für die Sänger, die da Gottes Lob singen, hinweist. Wer sieht nicht ein, ruft er aus, daß die Musik den Weg zu jeder Prälatur bahnt? Sehen wir uns nur in der jetzigen Zeit einmal um, wie es damit steht! Der Papst Innocenz, die Traditionen seiner Vorgänger hochhaltend, ehrt und unterstützt die Musiker wie und wo er kann. Alle römischen Päpste waren, wenn nicht selbst Musiker, doch Musikfreunde, und überhäuften die aus-

übenden Künstler mit Gunstbezeugungen und Geschenken. Was Kaiser, Könige und Fürsten in der ganzen Welt dafür gethan, ist bekannt.

Im zweiten Haupttheil der Abhandlung gibt Adam die Mittel und Wege an, wie man die Kunst der Musik sich aneignen könne. Sieben Punkte sind als Wegweiser in das Gebiet derselben zu beachten: die guidonische Hand, Gesang, Stimme, Schlüssel, Mutation, Intervall und Ton. Nachdem er dieses näher erläutert hat, kommt er auf drei Klassen von Menschen zu sprechen, die Musik treiben. Es sind: 1. die Instrumentisten, die nur Handwerker sind und von der eigentlichen Kunst nichts verstehen; 2. die Liederdichter, welche mehr infolge wissenschaftlicher Studien, als durch natürliches Talent sich veranlaßt fühlen, Lieder zu machen. Aus diesem Grunde gehören sie nicht zur Klasse der Musiker. Verzeihe es dem Boëtius[123], fährt Adam fort, wenn du auch ein Dichter bist; es ist hier nicht die Rede von der Kunst der Humanisten; 3. diejenigen, welche ein competentes Urtheil fällen können und Rhythmus, Melodie, überhaupt den ganzen Gesang abschätzen können. Diese Leute, welche sich ganz mit der Theorie befassen, sind die eigentlichen Musiker.

Gewaltig beklagt Adam den Verfall der musikalischen Kunst, die von den alten hochberühmten Philosophen mit so vieler Mühe erfunden worden sei, jetzt aber von verachtungswürdigen Neulingen verdorben, verunstaltet und in Verwirrung gebracht werde. Sodann ruft er den Boëtius, Guido, Johannes im Grabe als Zeugen an, und fordert sie auf, mit ihm zu klagen. Ohne irgend etwas gelernt zu haben, sagt er, treffen jene ihre Neuerungen. Die Thierherden folgen noch ihrem Führer; die Herden unserer Sänger aber haben keinen Führer und Lehrer nothwendig, sie können alles aus sich. O, wie ist die Kunst doch zu beklagen und zu bejammern; ohne sie im geringsten zu kennen, nimmt man sie für sich in Anspruch;

bereits Schüler maßen sich ein Urtheil an; doch was sage ich! Schüler! noch viel weniger als das! ganz gewöhnliche Laien, die weder von Kunst noch von Wissenschaft etwas verstehen und auf ihren Instrumenten einige Fertigkeit erlangt haben, erlauben sich ein Urtheil über alles, ruiniren und verwirren alles, so daß die Musik nicht mehr eine von den freien, sondern von den mechanischen Künsten zu sein scheint.

Die Kunst ohne practische Uebung, sagt er später einmal, hat wenig Werth, die Praxis ohne Kunst gar keinen. Nun ist aber die Reihe derjenigen, welche mehr technisches Geschick, als einen Begriff von der Kunst haben, die größere. Diese Menschen halten dazu ihre Ansicht für ein Gesetz, wobei der eine über den andern schimpft, der eine Narr den andern in Verwirrung bringt, so daß von tausend kaum zehn einig sind.

Wer nun aber auf diese Weise mehr der verdorbenen Praxis recht geben will, der möge bedenken, daß dann Mimen und Joculatoren die Componisten der Zukunft sein werden.

Im weiteren Verlauf der Darstellung kommt er auf die Sitte seiner Zeit zu sprechen, canonische Gesänge (vgl. Kap. IX.) anzufertigen, und gibt Dufay, den alle moderne Musiker nachahmen, als den Erfinder dieser Compositionsart an.

Die Lehre von den Consonanzen ist bei ihm folgende: vollkommene Consonanzen sind: Einklang, Quint und Octav mit den gleichtönenden Intervallen: Octav, Duodecime und Doppeloctav; unvollkommene Consonanzen sind: große und kleine Terz, große und kleine Sext mit den gleichtönenden: Decime und Tredecime. Adam hält ferner die Quart weder für eine vollkommene noch für eine unvollkommene Consonanz, sondern für eine halbe Dissonanz, weil sie für sich allein mit keinem anderen Tone consonirt. Wohl bildet sie eine Consonanz in Verbindung mit anderen vollkommenen oder unvollkommenen Consonanzen: im sogenannten faux bourdon; hier darf sie mit anderen Intervallen zugleich auf- und absteigen. Zur Er-

klärung des Ausdruckes faux bourdon diene Folgendes. Es hatte sich anstatt des Hucbald'schen Organums, welches einen kirchlichen Gesang in Quinten und Octaven oder in Quarten und Octaven begleitete, die Praxis ausgebildet, den Gesang in Unterquarten und Untersexten zu begleiten und am Schlusse eine Cadenz zu machen, in welcher die oberste Stimme die Octav, die mittlere die Quint und die unterste den Grundton sang. Weil nun hierbei die eigentliche Grundstimme nicht im Baß lag, sondern in der Oberstimme, nannte man diese Composition „falschen Baß" (faux bourdon).

Folgende zehn Hauptregeln für Componisten mögen hier noch Platz finden:

1. In jedem Gesange muß wenigstens eine Stimme einer von den acht Tonarten angehören und die Schlüsse müssen schön und passend angebracht werden.

2. Jeder Componist soll den Gesang nach einer bestimmten Ordnung mit Pausen versehen, weil dieß eine angenehme Abwechslung herbeiführt.

3. Jede Dissonanz ist soviel als möglich zu meiden, wie auch der Triton und die verminderte Quint, es sei denn, daß direkt eine vollkommene Consonanz darauf folge.

4. Die ursprüngliche Stellung der Schlüssel ist bei der Transposition eines Gesanges (musica ficta) genau im Auge zu behalten.

5. Jeder Componist muß die zwölf Artikel seiner Kunst gut im Gedächtnisse haben, nämlich: die Noten, Modus, Tempus, Prolation (Verbindung einer Anzahl Noten, die sich auf den Werth der zunächst folgenden höheren Gattung als ihr Ganzes beziehen), das Zeichen der Trennung, den Tact, die Bedeutung des Punktes, die Verbindung der Noten, wie auch die Verdoppelung, Verkürzung und Proportion derselben.

6. Alle Componisten sollen Modus, Tempus und Prolation richtig anwenden und die entsprechenden Mensural-

zeichen hinschreiben, damit man die Takteinrichtung sogleich erkennen kann.

7. Keine vollkommene Consonanz soll mit ihresgleichen zusammen steigen oder fallen, wohl mit einer ungleichen; so kann nach dem Einklang die Quint, nach der Quint die Octav folgen.

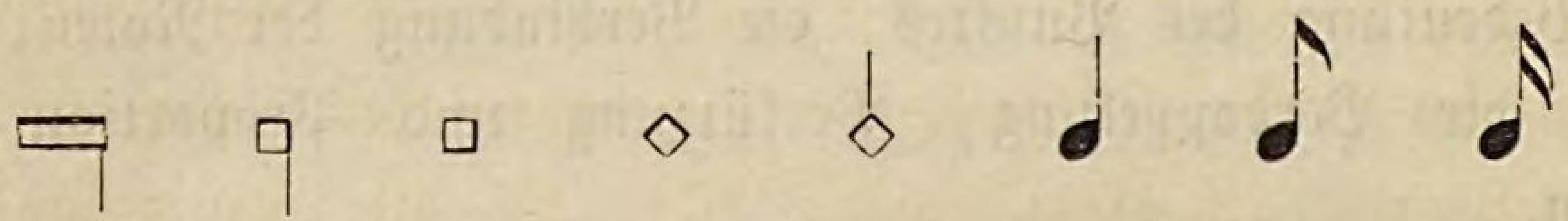
8. Obwohl die Alten verboten haben, mehr wie drei bis vier unvollkommene Consonanzen aufeinander folgen zu lassen, thun wir Neuere das nicht, namentlich nicht bei den Decimen, da diese den Gesang zieren, jedoch in den Mittelstimmen.

9. Die Quart ist niemals allein zu gebrauchen, sie muß eine vollkommene oder unvollkommene Consonanz bei sich haben. Auch dürfen Quarten nicht aufeinander folgen, ausgenommen im faux bourdon. Wenn etliche meinen, daß dieß auch in der höchsten Tonlage geschehen dürfe, weil es im faux bourdon in der tiefsten vorkomme, so ist das nicht zu rathen, weil es gegen die Regel wäre.

10. Jeder, der einen Contratenor in tiefer Stimmlage anfertigt, soll lieber vollkommene Consonanzen brauchen, als unvollkommene, mit Ausnahme der Terz und der gleichklingenden Decime.

Das dritte Hauptstück erklärt die zwölf Artikel der Kunst und enthält ein vollständiges System der Mensuralmusik, während das vierte die Lehre von den Proportionen behandelt. Aus dem reichen aber sehr doctrinären Inhalte dieser beiden Aufsätze heben wir nur hervor, daß Adam vier Notengattungen mehr hat als Franco, und auch die weißen durchbrochenen Noten, statt der geschwärzten.

1 2 3 4 5 6 7 8.



1. Die maxima (die größte); 2. longa (lange); 3. brevis (kurze); 4. semibrevis (halbkurze); 5. minima (kleinste);

6. semiminima (halbkleinste); 7. fusa (geschwänzte); 8. semifusa (doppeltgeschwänzte).

Indem wir hiermit unsere Reihe der deutschen Theoretiker beschließen, wollen wir in aller Kürze eine Rückschau halten und dadurch einen Ueberblick über das Ganze zu gewinnen suchen. Von Regino bis Guido bewegen sich die Theoretiker beständig in einem bestimmt abgegrenzten Kreise. Von Fortschritt ist nicht viel zu verspüren, weil die Herren von den griechischen Traditionen sich nicht emancipiren können, und die Lehre des Boëtius ihnen wie Blei an den Füßen hängt. Die bedeutendste Persönlichkeit dieser Epoche ist Hucbald als Erfinder der Linien und Schlüssel und als erster Harmoniker. Aber wie dürftig ist nicht der Parallelismus der Stimmen in seiner starren Erhabenheit, wie herb und trist nicht die Wirkung auch des sogenannten schweifenden Organums mit den Secunden und Terzen im Durchgange; und doch sollte dieses System die Basis unserer modernen Kunst werden.

Guido von Arezzo, dieser musikalische Heros des Mittelalters, wirkt durch sein neues Unterrichtssystem und seine Notenschrift epochemachend, obwohl er in der Harmonie nicht weit über Hucbald hinauskommt. Trotzdem verfallen seine Nachfolger theilweise wieder dem Boëtius. Nur Johannes, der Scholastiker von Trier, weiß die Fortschritte des Meisters zu verwerthen, und beglückt uns obendrein mit den Hexachorden, der Mutation und der harmonischen Hand. Die Gestaltung und Bewegung der Stimmen im mehrstimmigen Satze wird freier. Er verläßt die starre Regel des Parallelismus und gibt der Gegenbewegung der Stimmen den Vorzug. Unterdessen vollzieht sich die vollständige Emancipation von der alten griechischen Theorie. Wir sehen eine neue Musik: den Mensuralgesang mit freier, selbständiger Bewegung der Stimmen sich entwickeln und im Compendium Franco's die Grundzüge der Lehre vom strengen Satze niedergelegt. Mit Adam von Fulda, der unter dem Einflusse der Niederländer steht, gewinnt die

Kunst des mehrstimmigen Satzes eine weitere Entwicklung mit der Einführung der Nachahmungsformen, und gelangt dann bald zu einer wunderbaren, großartigen Entfaltung, wie sie die Welt nicht wieder gesehen hat.

In Gegensatz zu den Theoretikern, welche die strengen Regeln der Kunst hochhielten, treten die Sänger und namentlich die Instrumentisten, welche, ohne irgend eine theoretische Bildung zu haben, Musik machten nach Herzenslust, wie eben ihr gesundes Gefühl es ihnen eingab. Die Basis, auf welcher sie aufbauten, war das im Volke lebende Lied mit seiner bunten Rhythmik und weniger strengen Diatonik. Daher die beständigen Klagen der Theoretiker über Confusion der Tonarten von Seiten der Instrumentisten, über mangelhafte musikalische Bildung u. s. w. Daher die Befürchtung des Adam, die Mimen und Joculatoren möchten die Musiker der Zukunft werden. Und ist das, was Adam befürchtete, später nicht zur vollendeten Thatsache geworden? Waren es nicht gerade die Instrumentisten, welche die strenge Diatonik der Kirchentöne durchbrachen und so die spätere musikalische Revolution mit herbeiführten? Und sehen wir nicht, nachdem die Glanzperiode der vocalen Polyphonie im Strome der Zeit untergegangen war, die Instrumentalmusik als die prophezeite Zukunftsmusik zur Herrschaft gelangen?

Einen ähnlichen Entwicklungsgang wie die deutsche Musik nahm auch die deutsche Malerei des Mittelalters. Diese Kunst gelangte ebenfalls erst dann, als sie sich der Fesseln der griechischen Tradition entledigt hatte, zur selbständigen Ausbildung. In der karolingischen Epoche und weiter haben wir auch hier barbarisirte Nachahmung der Antike, wie Lübke[124] sagt. Das Wesen dieser Kunst, die nicht von der Natur, sondern einem überlieferten Typus ausgieng, beruhte auf schlichter Umrißzeichnung mit kräftiger Angabe der wesentlichen Formen oder Gewandmotive, ausgefüllt mit einfachen, mehr oder minder geistlosen Farben u. s. w. Bei der Farbenvertheilung leitete

mehr ein allgemeines Gesetz der Harmonie, als die Rücksicht auf die Natur, und es ist nichts Seltenes, daß Haare und Bart grün und blau gefärbt sind, wenn es gerade so am besten paßt; die Gesichter erhalten eine fahle, selbst grünliche Farbe und Schattirung, die im Vergleich mit dem Hagern, Eingefallenen, den lang gestreckten Gestalten und der leblos schematischen Gewandung diesen Arbeiten bei aller Farbenpracht doch einen tristen, abschreckenden Ausdruck gaben [125].

Nehmen wir den Choral als die schlichte Umrißzeichnung mit kräftiger Angabe der wesentlichen Formen und Motive und vergleichen wir die genannte Farbenvertheilung mit der Mehrstimmigkeit, wie sie Hucbald und Guido uns bieten, so haben wir bei aller Verdoppelung dieser Quinten und Octaven, bei aller harmonischen Farbenpracht doch einen tristen und abschreckenden Eindruck. Dennoch war diese Verpuppung in eine starre Regel nothwendig, damit eine edle, freie Kunst daraus hervorgienge; und wie einzelne Werke dieser Kunst, sagt Lübke, von großer Bedeutung sind, wie z. B. das Evangeliarium des Bischofs Egbert von Trier vom Ende des 10. Jahrhunderts, wo die Farben in buntem, reizenden Wechsel angewandt sind, die Gestalten eine zwar starre, aber ergreifend großartige Würde zeigen, so, fahren wir fort, können wir dasselbe sagen von einer musikalischen Production dieser Zeit: den sogenannten Aachener Psalmentönen, die auf der Mehrstimmigkeit Hucbalds basiren, Quinten- und Quartenparallelen genug aufzuweisen haben; dazu aber, gut vorgetragen, eine Hoheit und Würde an sich tragen, über die wir staunen müssen. Wie dann im 12. Jahrhundert in der Malerei eine freiere, lebendigere Umgestaltung der alten Typen sich anbahnt, so sehen wir bald darauf in der Musik eine Richtung sich Bahn brechen, welche auf einer freieren, lebendigeren Stimmenbewegung basirt. Johannes der Scholastiker that den ersten Schritt vom rohen zum strengen Stil, der in dem Systeme Franco's und Adams seine weitere Ausbildung erhält. Wie hier die Töne gemessen und die Ver-

hältnisse der Stimmen nach bestimmten Maßen geordnet werden und in der Gruppirung die Regeln der Harmonie und Mensur strenge gehandhabt werden, so sehen wir, daß in den Bildern die Körperverhältnisse geregelt und nach bestimmten Maßen gebildet werden, daß in der Gruppirung und Anordnung wie in den Gebärden architektonische Strenge obwaltet. Auf dieser Grundlage entwickelte sich, nachdem die technischen Schwierigkeiten überwunden waren, zuerst in der Malerei und dann in der Musik die herrliche Ausbildung des sogenannten strengen Stils, den wir später zu schildern Gelegenheit nehmen werden.

VI.

Leben und Treiben der Musikanten. Ihre Stellung in Staat, Kirche und Gesellschaft.

Die alten Deutschen hatten, wie bereits früher gesagt worden ist, keine besondere Sängerzunft. Die Gesänge und Lieder waren Eigenthum des ganzen Volkes. Natürlich gab es immer einzelne, welche, mit bedeutenden musikalischen Anlagen versehen, in der Uebung ihrer Kunst sich besonders auszeichneten und dieselbe auch auf andere zu vererben suchten. So waren es namentlich Blinde, welche die Heldenthaten der Vorfahren „zu Hofe wie an der Straße" besangen und dazu die Harfe schlugen. Diese Leute standen auch zur Zeit des Christenthums in hohem Ansehen und genossen vorzugsweise den Schutz des Rechtes; denn wenn jemand einen Harfenspieler an der Hand verletzte, mußte er viermal soviel Strafe zahlen, als wenn er dieß einem andern Menschen angethan hätte[126].

Nicht zu verwechseln mit diesen Sängern ist die zur Zeit der Völkerwanderung auftauchende Gesellschaft der „Varenden". Sie sind nicht deutschen Ursprunges, sondern Nachfolger der römischen Gaukler, Mimen, Histrionen und Thymeliker. Diese verbreiteten sich über aller Herren Länder und wußten sich auch

geeigneten Zuwachs durch nationale Elemente zu verschaffen; denn überall fanden sich solche, denen das freie, fröhliche Leben auf der Landstraße besser gefiel, als ihr eigenes Heim, und die sich deßhalb den umherziehenden Gauklerbanden gerne anschlossen. Ihre Beschäftigung war dieselbe, wie die unserer modernen Musikmacher, Akrobaten, Marionettenspieler, Seiltänzer u. s. w. Sie sangen selbstgemachte und fremde Lieder, spielten auf der Fiedel, Flöte und Leier zum Tanz auf, ließen Bären und Affen tanzen und suchten das Volk durch Gebärdenspiel und Vermummungen zu amüsiren.

Zu allen größeren Festlichkeiten fanden sie sich ein und wurden vom Volke, theilweise auch von Fürsten, Rittern, Bischöfen und Aebten gerne gesehen. Letzteren wie auch den Aebtissinnen mußte Karl der Große durch ein Capitular ausdrücklich untersagen, Gaukler zu halten [127]. Alcuin will auch nicht viel von ihnen wissen. Er meint, es sei besser, Gott zu gefallen, als den Schauspielern und für die Armen zu sorgen, als für die Possenreißer [128]. Ludwig der Fromme ignorirte sie gänzlich. Wenn an den höchsten Festen zur Belustigung für das Volk Schauspieler, Possenreißer und Mimen mit Sängern und Harfenspielern vor ihm sich präsentirten, dann amüsirte sich das Volk; der Kaiser verzog aber niemals eine Miene zum Lachen und zeigte nicht einmal seine weißen Zähne [129]. Dagegen ließ Konrad II. (1024—1039) bei seinem Besuche in St. Gallen 913 Tänzer und Sänger auftreten. Dessen Nachfolger Heinrich III. (1039—1056) war den Varenden weniger hold; er ließ eine sehr große Anzahl von Schauspielern und Spaßmachern, welche zu seinem Vermählungsfeste in Ingelheim sich eingefunden hatten, mit hungrigem Magen und ohne Geschenke abziehen [130]. Der Erzieher seines Sohnes, Erzbischof Adalbert von Bremen, verfuhr nachsichtiger. Selten ließ er Saitenspieler zu, glaubte aber doch, daß sie zur Vertreibung der Sorgen bisweilen nothwendig seien. Von den Pantomimen aber, die das Volk durch obscöne Körperbewegung zu amüsiren

pflegten, wollte er durchaus nichts wissen [131]. Heinrich V. (1106—1125) beschenkte gelegentlich seiner Hochzeit die Varenden so reichlich, daß keiner es beschreiben und niemand die Gaben zählen konnte. Dagegen gab Kaiser Friedrich II. bei seiner Vermählungsfeier in Worms (1235) den Fürsten den guten Rath, sie sollten nicht an die Histrionen ihr Geld und ihre Geschenke verschwenden, er halte das für die größte Thorheit [132].

Die Späße und Vorstellungen dieser Leute waren mitunter sehr roh und ungeschlacht. Wenn man, wie Wattenbach anführt, vor dem Kaiser zur Belustigung des Hofes einen armen Menschen auftreten lassen konnte, der mit Honig bestrichen war und den ein Bär belecken sollte, damit die Angst des Unglücklichen die Zuschauer belustige, so kann man die Männer nicht tadeln, welche solchem Treiben Einhalt geboten [133].

Einen sehr willkommenen Zuwachs erhielten die Varenden im 12. Jahrhundert durch vagabundirende Mönche und Kleriker (clerici vagi), auch Goliarden genannt, denen das ungebundene Reiseleben mehr zusagte, als Klosterzelle und Pfarrhaus. Durch die Kreuzzugsbullen geschützt, durchzogen sie die verschiedensten Länder und trugen ihre Lieder meistens in lateinischer Sprache vor, während ihre Genossen deutsch sangen. Ein bekanntes Lied aus dieser Gesellschaft, welches heute noch von Studenten gesungen wird, ist das: Mihi est propositum in taberna mori [134]. Eine große Anzahl von lateinischen Liedern in gereimter, rhythmischer Poesie, meistens Liebes- und Trinklieder, lassen auf das leichtsinnige Leben und Treiben dieser Menschenklasse schließen.

Leicht erklärlich ist deßhalb, daß diese Gesellschaft wiederholt die Strafedicte der Kirche nach sich zog. Das Concil von Eichstädt 1354 suspendirt die Kleriker, welche zwei Monate lang das Handwerk der Joculatoren oder Histrionen getrieben haben [135]. Im canonischen Recht heißt es ferner: Wer ein Jahr lang

dieses Geschäft betreibt, verliert jegliches klerikale Privilegium ipso jure und soll zu canonischen Handlungen nicht mehr zugelassen werden [136].

Ein Pendant zu den fahrenden Geistlichen bilden die fahrenden Schüler (vagi scholares), welche im 14. Jahrhundert, als die Universitäten in's Leben traten, das freie Wanderleben mit ihren Studien zu verbinden wußten und so eine unstäte Mitte hielten zwischen Gelehrsamkeit und Gaunerei. Aeltere Burschen zogen dabei eine große Anzahl junger unerzogener Schüler, die mit ihren Eltern oder Lehrern in Zwist gerathen waren, oder das ungebundene Leben auf der Landstraße der strengen häuslichen Zucht vorzogen, mit sich fort.

Derjenige, welcher eine solche Schar leitete, hieß Bacchant, wahrscheinlich deßhalb, weil er am besten trinken konnte. Die Untergebenen, jüngere Schüler, hießen Schützen (daher noch die Bezeichnung A-B-C-Schützen). Diese mußten für ihren Oberherrn und sich selbst den nothwendigen Unterhalt herbeischaffen. Wo irgend eine Stadt oder ein Kloster ihnen freundlichen Aufenthalt zu bieten schien, dort ließen sie sich für einige Zeit nieder, besuchten auch die Schulen, betrieben aber daneben Bettelei und Gaukelei. Geriethen sie in Conflict mit der Polizei, so machten sie sich aus dem Staube, um dann an einem anderen Orte dasselbe Treiben fortzusetzen [137].

In Tirol bildeten diese Schwärme fahrender Schüler eine wahre Landplage, indem sie daselbst wegen des Durchzuges nach Italien häufiger als anderwärts erscheinen mochten. Ein Brixener Statut vom Jahre 1438, aus der Salzburger Provincial-Synode vom Jahre 1437 mit einer starken Verschärfung herübergenommen, setzte fest, daß weder Prälaten noch Ordensleute, noch der Weltklerus den fahrenden Schülern etwas zuwenden dürften, sei es Herberge oder klingende Münze. Das „Patrimonium des Erlösers", mit welchem den Nöthen der Armen beizuspringen sei, dürfe nicht nutzlos verschleudert werden; auch auf das Ungeziemende ihrer Possenreißerei selbst wird

hingewiesen. Die Verschärfung aber, die auf der bezeichneten Synode beigefügt wurde, bestand in der Sanction, daß jeder Geistliche, der ferner die mißverstandene Mildthätigkeit ausübe, ebensoviel der bischöflichen Kirche als Strafe zu zahlen habe, wie er an jene verschwende [138].

Diese ganze Gesellschaft der „Varenden" war mit der Zeit ehr- und rechtlos geworden. Den Deutschen kam es überhaupt unnatürlich vor, auf solche Weise Unterhalt zu suchen: „Geld für Ehre zu nehmen"; auch war das liederliche Leben dieser Menschen, welche neben der Gaukelei allerlei zweideutige Nebengewerbe betrieben, nicht geeignet, ihre Beschäftigung als eine anständige erscheinen zu lassen. Namentlich waren es die in sehr zweifelhaftem Rufe stehenden Spielweiber (spilwib), die nicht wenig dazu beitrugen, die ganze Gesellschaft der allgemeinen Verachtung preiszugeben.

Bereits im 12. Jahrhundert stellte der berühmte Prediger Honorius Augustodunus die Frage: Haben die Spielleute auch Hoffnung auf das ewige Leben? Durchaus nicht, antwortet er sich selbst; denn sie sind Gehülfen des Teufels. Noch gewaltiger fährt im 13. Jahrhundert der Bruder Berthold von Regensburg über sie los. In einer Predigt „von den zehen kören der engeln und der kristenheit" (Text bei Matth. 13, 44) bespricht er die zehn verschiedenen Stände der Christenheit, und beim zehnten Stande angekommen, fährt er fort: Was diesen Chor angeht, so ist er von uns abgefallen und abtrünnig geworden; das sind die Gumpelleute, Geiger, Tambure und wie sie alle heißen, die Gut für Ehre nehmen; sie sollten den zehnten Chor bilden, nun sind sie von uns abgefallen; sie reden von einem das Beste, was sie nur können, so lange er es hört, und kehrt er ihnen den Rücken, so reden sie das Böseste und schelten viele, die vor Gott und der Welt gerechte Leute sind und loben diejenigen, welche Gott und der Welt zum Schaden leben. Denn ihr ganzes Leben haben sie auf Sünde und Schande gerichtet und schämen sich keiner Sünde noch Schande. Und was

der Teufel zu reden verschmäht, das redest du; was der Teufel in dich schütten kann, läßt du aus deinem Munde fallen. Wehe, daß je das Taufwasser über dich kam! Wie hast du die Taufe und das Christenthum verleugnet! Alles, was man dir gibt, das gibt man dir mit Sünde; denn sie müssen Gott Rechenschaft ablegen am jüngsten Tage, die dir geben. So gibt man es dir mit Sünde und so empfängst du es mit Sünde und Schande. Fort mit dir, wenn du irgendwo hier bist, denn du bist uns abtrünnig geworden mit Schalkheit und Liederlichkeit, und darum sollst du zu deinen Genossen gehen, den abtrünnigen Teufeln; denn du heißt nach den Teufeln und bist nach ihnen genannt; du heißest Lasterbalg, dein Genosse Schandolf, ein anderer heißt Hagedorn, dieser Höllenfeuer, jener Hagelstein. So hast du einen schimpflichen Namen, wie deine Gesellen, die Teufel, welche abtrünnig sind [139].

Der Sachsenspiegel erklärt alle Spielleute und unehrlich Geborenen zwar nicht für „Diebes- und Räubergenossen", aber doch für „ehr- und rechtlos" [140]. Der Schwabenspiegel fügt noch hinzu, daß ein Sohn, der gegen den Willen des Vaters Spielmann werde, enterbt sei [141]. Die Satisfaction, welche ihnen das Recht bei Beleidigungen gewährte, war geradezu eine Verhöhnung ihres Standes. War ein Spielmann von jemand verwundet worden, so durfte er nur den Schatten seines Verletzers schlagen. Im sächsischen Weichbild- und Lehnrecht heißt es: Spielleute und Gaukler sind nicht Leute, wie andere Menschen, denn sie haben nur einen Schein der Menschheit, und sind fast den Todten zu vergleichen [142].

Man könnte fragen: wer gehörte denn zur Klasse der Spielleute? wie weit geht dieser Begriff? Eine Glosse des Sachsenspiegels gibt uns Auskunft darüber; es werden hier genannt die Phifer, Puker, Videler, Singer, Springer, Kukeler, Lezer, Scherer, Beder und alle gerende Lüte, Herolde und Schreier. Alle diese wurden als nicht zur anständigen menschlichen Gesellschaft gehörig betrachtet. Deßhalb bestimmte Ru-

dolf von Habsburg: Lotterpfaffen und Spielleute sind außerhalb des Landfriedens[143], und eine Wormser Verordnung vom Jahre 1220 macht es den Gastwirthen zur Pflicht, dafür zu sorgen, daß Fremde nicht durch beherbergte Spaßmacher oder Spaßmacherinnen, Schauspieler oder sonstige fahrende Leute belästigt würden[144].

Trotz dieser ihrer geächteten Stellung verstanden es die „Varenden“, sich beim Volke sowohl, wie bei hohen Herren beliebt zu machen. Als Lustigmacher führten sie dem Volke bei Kirchweihen und anderen Feierlichkeiten ihre Scherze, Spiele und Narrenspossen vor, spielten zum Tanz auf mit Sackpfeife, Pommer, Schwegel, Leier, Fiedel und Trumscheidt. Beim Ritterschlag und bei Turnieren waren sie als Musikmacher nicht gut zu entbehren. Zu den Hochzeiten und Festlichkeiten hoher Herren fanden sie sich regelmäßig ein, abwartend, ob sie in Gnaden oder Ungnaden entlassen würden. Im Kriege leisteten sie Dienste als Spione und Musikanten, in Friedenszeiten fanden sie als Boten vielfach Verwendung.

Besorgten sie auf diese Weise einen Theil unseres heutigen Postverkehres, so repräsentirten sie zugleich auch in ihrer Person eine wandernde Zeitung. In die Ritterburgen und Bürgerwohnungen brachte der Spielmann alte und neue Mären, Sprüche und frohe Lieder mit Saitenspiel. Er gab Nachricht von den Rittern, die im fernen Morgenland den Kreuzzug mitmachten, von den Pilgern, die nach Rom, St. Jago di Compostella oder sonstwohin gewallfahrtet, von den Abenteuern und Wundern, die sich ereignet hatten. Sie trugen ferner von Ort zu Ort die Nachrichten von Kriegen und Siegen, Kaiserkrönungen, großen Hochzeiten und Turnieren, überhaupt von allem, was sie auf Reisen erfahren hatten. Natürlich referirten sie bald Wahrheit, bald Dichtung, je nachdem es ihnen gut schien, nur um reichlichen Lohn zu erhalten. Dieser bestand außer Essen und Trinken in Roß, Schwert und Kleidung. Bisweilen gelang es ihnen, ein gutes Geschäft zu machen, zu-

weilen bekamen sie nichts, wie wir aus dem Nibelungenlied ersehen können:

(41) Von fahrenden Armen wenig man da noch dorten fand;
Denn Rosse und Gewandung stob ihnen von der Hand,
Als hätten sie zu leben nicht mehr denn einen Tag, —
Ich meine, kein Gesinde so großer Milde jemals pflag.

Und:

(1403) . . . . . Des Königs Musikanten
Auf dieser Hochzeit jeder an Lohn wol sicher fanden
Bei eintausend Marken, vielleicht noch mehr als das.

Ebenso wie in die Ritterburgen und Bürgerwohnungen suchten die fahrenden Sänger sich auch in die Kirche hineinzudrängen, so daß im Jahre 1227 das Concil von Trier sich veranlaßt fand, strenge zu verbieten, daß die Goliarden und Trutannen über dem Sanctus und Agnus Dei ihre Verse sängen [145]. Frühzeitig nahmen die Gaukler an den geistlichen Schauspielen in den Kirchen activen Antheil, indem sie darin die Rolle des Hanswurst und Spaßmachers übernahmen.

Durch solche in die Darstellung der heiligen Geschichten eingestreute Possen der Schauspieler und wegen des leichtfertigen Spielens riefen dann die Vorstellungen mehr Gelächter hervor, als sie die Andacht beförderten; die Bischöfe hatten deßhalb Ursache genug, alle Schauspiele in den Kirchen, Klöstern und auf den Kirchhöfen zu verbieten [146]. Auch zu den Primizfeiern der neugeweihten Geistlichen fanden sich ungerufen Possenreißer, Schauspieler und Flötenbläser ein, so daß die Concilien von Prag (1355) und Basel (1503) diesen Unfug rügten und den Neugeweihten es verboten wurde, dergleichen zu dulden [147], wie es denn überhaupt den Geistlichen untersagt war, den Vorstellungen der Mimen und Histrionen anzuwohnen und dieselben zu beschenken [148].

In einer bedeutend günstigeren Lage als die Spielleute befanden sich die Thürmer, Trompeter und Pauker.

Erstere, welche zu Anfang des 15. Jahrhunderts von den Städten angestellt wurden, um die Stadt zu bewachen, hatten die Pflicht, nachts die Stunden anzublasen, auf Feuersgefahr aufmerksam zu machen, in Kriegszeiten die Ankunft des feindlichen Heeres zu signalisiren u. s. w. Letztere standen als Hofbediente im Dienste ihrer Fürsten, die sie im Kriege als Signalisten und im Frieden zu pomphaften Aufzügen benutzten. Sie bildeten eine besonders privilegirte Zunft und standen unter der Jurisdiction ihrer Fürsten. Deßhalb wurde es als eine ganz besondere Gnade angesehen, sagt Altenburg [149], daß im Jahre 1426 die freie Reichsstadt Augsburg vom Kaiser Sigismund zuerst das Privilegium erhielt, Trompeter anstellen zu dürfen, während andere freie Reichsstädte sich noch immer mit Thürmern behelfen mußten. Mit der Zeit erlangten jedoch auch Nürnberg, Frankfurt, Hamburg und Lübeck diese Vergünstigung vom Kaiser.

Nach den alten Privilegien, welche 1528 durch einen Reichstagsabschied wiederhergestellt, und 1630 vom Kaiser Ferdinand II. bestätigt wurden, standen die Trompeter und Pauker im Range eines Offiziers und konnten Straußfedern an ihren Hüten tragen. Mit Komödianten, Gauklern und Spielleuten durften sie niemals gemeinschaftliche Sache machen und ihr Instrument nur im Dienst gebrauchen. In ihre Zunft wurde aufgenommen, wer von ehrlicher Geburt war und bei einem privilegirten Trompeter oder Pauker seine Lehrzeit ausgehalten hatte.

Ein solcher Hoftrompeter hatte nun die Verpflichtung, die Gesandten zur Audienz abzuholen und diese, wie andere Große, zur Tafel zu laden, seinen Herrn auf der Reise zu begleiten, die Quartiere zu besorgen, Courierdienste zu verrichten und zu gewissen Stunden auf seiner Trompete zu musiciren. In allen Kunst und Innung betreffenden Streitigkeiten hatte der Kurfürst von Sachsen als Reichserzmarschall Schutz- und richterliche Gerechtigkeit über alle Hof- und Feldtrompeter und Pauker.

Wenden wir nach dieser Abschweifung den Varenden unsere Aufmerksamkeit wieder zu, so werden wir sehen, daß auch ihre sociale Lage infolge einer ähnlichen Einrichtung sich bald verbesserte.

Als zur Zeit der Kreuzzüge das Ritterthum mächtig emporblühte und sich zum Hauptträger des sogenannten Minnegesanges gemacht hatte, zog mancher fahrende Spielmann es vor, sich in den Dienst eines Ritters zu begeben. Er besorgte hier die Geschäfte eines Boten oder eines maître de plaisir bei Festlichkeiten und Aufzügen. Zu Tische machte er die Tafelmusik; nach der Mahlzeit trug er seine Lieder vor, oder declamirte eine abenteuerliche Geschichte in Versen, z. B. vom Herzog Ernst, oder die Sage vom Schwanenritter u. s. w. War dieß geschehen, dann spielte er dem jungen Volke zum Tanze auf. Gehörte sein Herr zu den Minnedichtern, dann mußte er als geheimer Bote die Lieder desselben dort überbringen und vortragen, wo dem Dichter selbst der Zutritt nicht gestattet war. Dafür genoß dieser angenommene Spielmann den Schutz seines Herrn und war insofern besser situirt, als seine Collegen auf der Landstraße.

Allmählich wurden auch die übrigen fahrenden Musikanten, die auf ihre Kunst noch etwas hielten, des leichtsinnigen Lebens und der Gesellschaft der Possenreißer und Seiltänzer überdrüssig; sie suchten eigene Zünfte und Genossenschaften zu bilden und diese unter den Schutz irgend eines mächtigen Herrn zu stellen. In Deutschland war die älteste dieser Gesellschaften die im Jahre 1288 gestiftete Nicolai-Bruderschaft in Wien, welche von 1354—1376 unter dem Schutze des Erbkämmerers Peter von Eberstorff stand. Alle Musikmacher und Schauspieler standen unter seiner Gerichtsbarkeit, und sein Amt hieß das Oberspielgrafenamt. Im übrigen Deutschland wurde im Laufe der Zeit gewissen Personen von Rang und Stand dieselbe Gerichtsbarkeit übertragen. So war z. B. in der elsässischen Familie von Rappoltstein das Spielgrafenamt ein erb-

liches Leben, welches im Jahre 1481 von Kaiser Friedrich III. nochmals bestätigt wurde.

Dieser oberste Schirmherr, der Spielgraf, nahm zur Besorgung der laufenden Geschäfte einen Vicarius oder Lieutenant, der den Titel „Pfeiferkönig“ führte[150].

Derselbe hatte darauf zu achten, „daß kein Spielmann, er sei Pfeifer, Trommelschläger, Geiger, Zinkenbläser oder sonst einer von denen, die Spiel und Kurzweil treiben, innerhalb des bestimmten Bezirkes, weder in Städten, Dörfern, Flecken oder sonst irgendwo zu öffentlichen Tänzen, Gesellschaften, Gemeinschaften, Schießen oder zu anderer Kurzweil zugelassen oder geduldet werde, er sei denn zuvor in die Bruderschaft auf- und angenommen“. Dagegen sollten die Mitglieder nicht bloß in ihrem Domicil, sondern im ganzen Bezirke freie Hand haben; nur mußten sie die Bestimmungen, welche im Interesse des öffentlichen und des Privatwohles erlassen waren, genau beobachten. So durfte z. B. an Sonn- und Feiertagen während des Gottesdienstes nicht gespielt werden. Ferner waren sie verpflichtet, unter einander Ordnung und Frieden aufrecht zu erhalten; keiner durfte seinem Collegen in's Handwerk fallen und da spielen, wo bereits ein anderer sich verdungen hatte; jedes Mitglied mußte eines ehrbaren Lebenswandels sich befleißigen, und keiner durfte aufgenommen werden, der nicht nachweisen konnte, daß er aus gesetzlicher Ehe stamme und guten Ruf besitze.

Damit alle Vorschriften der Bruderschaft genau beobachtet würden, sollte alljährlich mindestens einmal ein Pfeifertag berufen und im Anschluß daran eine Gerichtssitzung abgehalten werden. Jedes Mitglied war strenge verpflichtet, hier zu erscheinen und sein Jahr-Recht, d. i. einen kleinen Mitgliedsbeitrag zu zahlen.

Das Gericht war zusammengesetzt aus dem Pfeiferkönig und zwölf Beisitzern, welch letztere von den Mitgliedern der ganzen Bruderschaft gewählt wurden; außerdem noch aus dem

Schultheiß, vier Meistern und dem Waibel. Gegen das Urtheil konnte an den Schutzherrn appellirt werden.

Der Ritus bei diesen Versammlungen gestaltete sich folgendermaßen: Wurde der Pfeifertag an dem Orte abgehalten, wo der Spielgraf seinen Wohnsitz hatte, dann fand gleich nach dem Hochamte, dem die Mitglieder gemeinsam beiwohnten, ein feierlicher Aufzug statt. Der Pfeiferkönig, das Gericht und die Brüder zogen unter klingendem Spiel mit Fahnen und Standarten zur Wohnung des Oberspielgrafen, um demselben die gebührende Huldigung darzubringen. Dann folgte ein gemeinsames Festmahl, zu welchem der Spielgraf ein Faß Wein zu spenden pflegte, und der König nichts, die vier Meister aber nur die Hälfte der Unkosten zu zahlen hatten. Nach Beendigung der Mahlzeit fand die Gerichtssitzung statt. Jeder, der geladen war, hatte die Pflicht, persönlich zu erscheinen. Nur gesetzliche Gründe konnten das Ausbleiben entschuldigen. Fehlte trotzdem einer ohne Grund, so wurde er nicht nur in die Kosten verurtheilt, sondern auch je nach den Umständen mit Geld, oder, wie im Elsaß, mit Wachs, welches an unserer Lieben Frauen-Kapelle zu Dusenbach abzuliefern war, bestraft.

Als einmal eine große Anzahl sich widerspenstig zeigte, wurde gegen sie folgendes Edikt erlassen: Da wir nächstkommenden . . . . . wiederum den jährlichen Pfeifertag zu halten uns gnädigst entschlossen haben, und der eine oder andere von den Musikanten sich bis dato ziemlich ungehorsam und widerspenstig verhalten hat, so geht unser erster und gnädigster Befehl dahin, daß ihr auch an dem obengemeldeten Datum zu N. N. euch einfinden, eure Schuldigkeit entrichten und ohne erheblichen Grund nicht fehlen sollt, widrigenfalls ihr der unnachlaßbaren Strafe von 100 Livres sub executione gewärtig sein sollt.

Interessant ist auch die Eidesformel, welche jeder, der in die Bruderschaft aufgenommen werden wollte, zu leisten hatte: „Ein jeder Spielmann, der Mitglied wird, soll,“ so lautet die

Verordnung, „vor uns selbst oder unserm gesetzten Pfeiferkönig einen Eid zu Gott schwören, daß er, alldieweil er Bruder bleibt, uns und unserer Herrschaft Rappoltstein solle und wolle getreu und hold sein, daß er ferner unsern Nutzen und Frommen fördern, Nachtheil und Schaden unsers Vermögens warnen und wenden, und wo er vernehme, daß uns und den unsrigen etwas Schaden von jemand zugefügt werden möchte, dasselbe uns förderlich durch sich selbst oder einen vertrauten Boten, doch auf unsere und ohne seine Kosten, anzubringen. Es soll auch bei demselben Eid ein jeder Bruder schuldig sein, unserm gesetzten Pfeiferkönig in Sachen, welche die Bruderschaft und deren Ordnung und Gerechtigkeit berühren, zu gehorsamen und die Ungehorsamen dem König anzubringen und zu rügen, wozu die Meister und Zwölfer dem König behülflich und berathen sein sollen. Doch soll ihrer jedem dieser Eid an den Pflichten und Eiden, womit sie, die Obrigkeiten, hinter denen sie verbürgert sind, verbunden wären, keinen Schaden noch Hinderung bringen."

Eine ähnliche Genossenschaft, wie die genannte, gründeten die Musikanten in der Schweiz, und zwar für die Gegenden am oberen Züricher See im Jahre 1407 in Uznach, und für das Gebiet der Eidgenossenschaft im Jahre 1430 zu Zürich.

In Straßburg war es die „Bruderschaft der Cronen" unter dem Patronate unserer lieben Frau, die seit dem 14. Jahrhunderte von zwei päpstlichen Legaten und dem Bischofe von Straßburg bestätigt, verschiedener Privilegien sich erfreute.

In Mainz ernannte Kaiser Karl IV. bei Gelegenheit seines Aufenthaltes in dieser Stadt (1355) „Johann den Fiedler" zum Pfeiferkönig für Mainz und Umgegend, und verpflichtete alle fahrenden Musikanten zum Gehorsam gegen ihn. Der Erzbischof Adolf hielt diese Einrichtung aufrecht und bestellte im Jahre 1385 den Pfeifer Brachte zum König fahrender Leute für den Bereich seines Erzbisthums [151].

Nach dem Muster dieser Genossenschaften bildeten sich auch

die sogenannten „Stadtpfeifereien". Wie nämlich die Fürsten ihre Trompeter hatten, so hielten die Städte, welche nicht das Privileg hatten, Trompeter halten zu dürfen, ihre Pfeifer. Ursprünglich besorgte der Thürmer neben dem „Stundenblasen" auch die nothwendige Stadtmusik. Eine kleine Anzahl von Gesellen, welche er selbst sich herangebildet hatte, mußten ihn bei feierlichen Gelegenheiten in seinem „Musikmachen" unterstützen. Bis zum Jahre 1552 hatte fast jede Stadt ansässige Stadtmusikanten, welche bei öffentlichen Aufzügen die Musik zu besorgen hatten, denn keine Gesellschaft in Deutschland, sie mochte Namen haben wie sie wollte, konnte einen öffentlichen Act ohne Pfeifer und Trompeter vollziehen, vom Reichstage an bis zum geringsten Handwerkeraufzuge. Nürnberg, welches schon seit alter Zeit Stadtmusikanten hatte, unterhielt dieselben vom Jahre 1552 an gegen eine Entschädigung auch für Worms und Bamberg.

In Basel waren gegen Ende des 14. Jahrhunderts auf Anordnung des Rathes drei Stadtpfeifer verpflichtet, auf dem St.-Petersplatz ihre Stücke zu spielen, während in einem anderen Stadttheile Sänger, Geiger oder Lautenspieler für das Amusement des Publikums sorgten. Ihre Leistungen wurden vom Rathe bisweilen auch besonders belohnt. Im Jahre 1375 schenkte er den Pfeifern „zum guten Jahre" zwei Gulden und 1386 ein Pfund und vier Schillinge.

Auch Frankfurt am Main besaß im 15. Jahrhundert eine Stadtkapelle. Diese war bei den Passionsspielen auf dem Römerplatze betheiligt, indem sie die dabei mitwirkenden Personen unter dem Klange der Tuben und anderer Instrumente zur Bühne begleitete [152].

Da im Laufe der Zeit immer mehr Spielleute auf die Städte zuströmten, weil sie dort reicheren Lohn zu ernten hofften, so hielten die in der Stadt ansässigen Musikanten es für gerathen, sich auch zu einer Innung zu vereinigen.

An der Spitze derselben stand der „Stadtpfeifer". Diesem

waren alle übrigen Musikanten als ihrem Oberhaupte subordinirt. Dafür besorgte er die äußeren Angelegenheiten seiner Gesellen, gab ihnen Unterkommen und Lohn. Ebenso hatte er das Recht, Lehrlinge anzunehmen und dieselben nach abgelaufener Lehrzeit — zwei Jahre für einen Stadtmusikanten, und ein Jahr für einen Dorfmusikanten — als fähig zu erklären.

Durch diese Corporationen wurde die sociale Stellung dieser Leute, wie auch ihre Leistungsfähigkeit bedeutend gehoben; zugleich stiegen sie, als das vagabundirende Leben aufhörte, in der Achtung des Volkes. Selbst die Kirche trat milder gegen sie auf, obwohl dieselbe die Musikanten als solche nie mit dem Banne belegte, sondern nur dann, wenn sie ein liederliches Leben führten, als öffentliche Sünder zu den Sacramenten nicht zuließ. Dagegen waren die Spielleute nach staatlichem Rechte infam, und das canonische Recht erkannte diese Infamie an, indem es dieselbe als einen Grund für die Irregularität adoptirte, welch letztere die Ausschließung von kirchlichen Aemtern zur Folge hatte [153].

Nachdem die Musiker in den genannten Bruderschaften, welche einen kirchlichen Charakter trugen und unter dem Schutze eines Heiligen standen, angefangen hatten, ordentliche Menschen zu werden, beanspruchten sie auch ihr Christenrecht. Im Jahre 1461 schrieb der Spielgraf Wilhelm von Rappoltstein an den Bischof von Basel, es sei vormals durch einen päpstlichen Legaten vergönnt und durch den damaligen Bischof Johann bestätigt worden, daß man den Spielleuten ihre christlichen Rechte und das heilige Sacrament gebe und sie behandeln solle, wie andere Christenleute u. s. w.; er möge dieß noch einmal für die Zukunft bestätigen und es den Geistlichen mittheilen [154]. Im Jahre 1480 theilt nun der Bischof von Basel im Auftrage des apostolischen Legaten den Mitgliedern der Zünfte in den Diöcesen Basel und Straßburg mit, daß ihnen wie früher, so auch jetzt, zu Ostern der Empfang des heiligen Altarssacramentes gestattet sei, wenn sie vorher beichteten und ihre Sünden bereuten;

außerdem müßten sie aber noch 15 Tage vor und nach dem Empfange der heiligen Sacramente der Ausübung der Possenreißerei sich enthalten [155].

Hundert Jahre später stand die Sache anders, denn in den Statuten, die Eberhard von Rappoltstein im Jahre 1606 erneuerte, wird die Forderung gestellt, daß jedes Mitglied zur Ehre der reinen Mutter Gottes eine Medaille mit ihrem Bildnisse im Gewichte von einer halben Unze feinen Silbers tragen solle. Ferner heißt es: „Da die Bruderschaft Gott und besonders der hl. Jungfrau zu Ehren von unseren Altvordern errichtet worden ist, so soll auch jeder, der in der Bruderschaft ist, jährlich eine heilige Messe lesen lassen, und nicht nur am Pfeifertag der heiligen Messe beiwohnen, sondern auch alle Frauentage mit Beichtmeßhören und Almosengeben andächtig verehren.“ [156]

Als im 15. und noch mehr im 16. Jahrhundert die Fürsten anfingen, sich eigene Hofcapellen zu halten, fanden die Instrumentisten vielfach eine feste Anstellung mit fixem Gehalt. Zur Zeit der Reformation scheint jedoch die Lage dieser Leute in Deutschland eine sehr betrübte gewesen zu sein, denn Hermann Fink klagt darüber, daß in fremden Ländern die Musiker, welche es in der Kunst zu etwas gebracht hätten, reichlich mit Gehalt, Einkünften und Ehrenstellen bedacht würden, während in Deutschland die Künstler wenig Achtung genössen, ja kaum so viel hätten, daß sie nicht zu verhungern brauchten.

Stand es so mit den talentvollen Musikern, dann kann man sich leicht erklären, daß die Musikanten betteln gehen mußten. Eine Polizeiverordnung Karls V. vom Jahre 1530 zu Augsburg bestimmt deßhalb: „Item soll ein jeglicher Fürst und Obrigkeit ihren Pfeifern, Trompetern und Spielleuten verbieten, damit sie hinfürder andere Leute um Opfergeld, Trinkgeld oder Gaben unbesucht lassen, auch solches in ihre Pflichten einbinden.“

Die Bruderschaften hatten um diese Zeit den Höhepunkt

ihrer Entwicklung bereits erreicht. Sie hatten aus verachteten Menschen ordentliche Christen und theilweise tüchtige Künstler herangebildet. Das Princip der individuellen Freiheit, welches seit der Reformation immer mehr sich Bahn brach, bereitete auch diesen Institutionen den Untergang. Zwar erhielten sich noch einzelne Bruderschaften während des dreißigjährigen Krieges, aber sie fristeten doch nur ein kümmerliches Dasein, bis endlich Kaiser Joseph II. im Jahre 1782 das Oberspielgrafenamt zu Wien „als der natürlichen Freiheit zuwider“ aufhob und die französische Revolution die letzten Ueberbleibsel der alten Bruderschaften im Elsaß wegfegte.

VII.

Die Entwicklung des deutschen Kirchenliedes, resp. geistlichen Volksliedes vor der Reformation, mit besonderer Berücksichtigung der liturgischen Stellung desselben.

Es ist eine bekannte Thatsache, daß die katholische Kirche, um die Einheit ihrer Liturgie zu wahren, im ganzen Abendlande sich nur einer Sprache, der lateinischen, als Cultussprache bedient hat, und dieß noch thut. Wir wollen hier nicht auf die großen Vorzüge hinweisen, welche diese altehrwürdige Einrichtung aufzuweisen hat, und ebensowenig die Gründe in Berechnung ziehen, welche man gegen den Gebrauch einer dem Volke unverständlichen Sprache beim Gottesdienste geltend gemacht hat. Wir haben uns vielmehr das Ziel gesteckt, in der folgenden Abhandlung die Entwicklung des deutschen Kirchenliedes vor der Reformation zu schildern, und die Frage: in welchem Sinne damals ein deutsches Kirchenlied existirte und in welchem Sinne nicht, zu einer allseitig klaren Lösung zu bringen.

Die Glaubensboten, welche das Christenthum in Deutschland verkündigten, führten mit der römischen Liturgie auch den

gregorianischen Choralgesang ein (vgl. Seite 11). Das Volk, welches durch Belehrung in den Geist und das Verständniß des Gottesdienstes eingeführt wurde, verhielt sich anfangs, wie dieß natürlich war, nur zuhörend; während die Sänger, welche den lateinischen Choral vorzutragen hatten, bei der Ausführung mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen hatten. Allmählich lernten jedoch die deutschen Sänger den lateinischen Choral. Das Volk aber, nachdem es die Elemente christlichen Glaubens und christlicher Sitte in sich aufgenommen und mit seinem ganzen Gemüthe erfaßt hatte, fühlte bald den unwiderstehlichen Drang in sich, das, was es im tiefsten Grunde seines Herzens empfunden, im Gesange zum lebendigen, seelenvollen Ausdruck gelangen zu lassen. Karl der Große, der diesem Bedürfnisse des Volkes Rechnung tragen und dasselbe auf ein bestimmtes Maß beschränken wollte, schrieb im Jahre 789 in einem Capitular vor, daß das ganze Volk Gloria patri u. s. w., und der Priester mit dem Volke und den heiligen Engeln das Sanctus singen solle [157]. Ludwig II. wies im Jahre 856 dem Volke den Responsoriengesang zu [158]. Ob nun diese Verordnungen auch wirklich befolgt worden sind, ist nicht zu ermitteln. Wohl wissen wir, daß die beiden Worte Kyrie eleis es sind, welche in Ermangelung anderer Lieder in der Muttersprache dem Volke dazu dienten, manche religiöse Empfindungen im Gesange auszuströmen [159]. Bei allen möglichen Veranlassungen ertönte dieser Ruf: bei Begräbnissen, Wallfahrten, auf dem Schlachtfelde, beim Empfange hoher Persönlichkeiten; der Bauer sang ihn hinter dem Pfluge, der Arbeiter in seiner Werkstätte, der Kranke auf seinem Lager. Beim Leichenbegängnisse des hl. Gallus (646) sang das Volk beständig Kyrie eleison. Ebenso wußten die Paderborner, als die Ueberreste des hl. Liborius ihnen überbracht wurden, nichts anderes zu singen, als Kyrie eleison. Die Männer und Frauen, welche zum Grabe des hl. Vitus nach Corvey pilgerten, sangen Tag und Nacht Kyrie eleison. Bisweilen verband man mit diesem Gesange

Worte in der Volkssprache. So sang bei der feierlichen Installation des Bischofs Diethmar in Prag der Herzog mit den Großen seines Landes:

> Christe kinado, Kyrie eleison.
> Unde die heiligen alle helfant uns, Kyrie eleison.

Das Volk sang aber nur den Refrain. Häufig artete dieser Ruf in einen unverständlichen Jubel aus, so daß die Statuten von Salzburg (799) vorschreiben mußten: „Das Volk soll lernen Kyrie eleison singen, und zwar nicht so unordentlich wie bisher, sondern besser.“ [160]

Nach der Mitte des 9. Jahrhunderts kam man auf den Gedanken, diesen volksthümlich gewordenen Jubilationen deutsche Texte unterzulegen und dadurch eine bestimmte Ordnung hineinzubringen. Auf solche Weise entstanden, ähnlich wie die Sequenzen, die ersten deutschen Kirchengesänge: Leiche oder Leisen genannt. Ein Beweis für diese Behauptung ist der Umstand, daß diese ersten Produkte alle mit dem Refrain Kyrie eleis schließen, so z. B. ein Gesang auf den hl. Petrus:

> Unsar trohtin (Herr) hat farsalt (gegeben)
> Sancte Petre giwalt,
> Daz er mac ginerian (retten)
> Ze imo dingenten (hoffenden) man.
> Kyrie eleison, Christe eleison.

Die Melodie dieses Liedes, welche in Neumenschrift uns erhalten und von Meister [161] facsimilirt worden ist, hat bis jetzt noch nicht entziffert werden können.

Ein anderes deutsches Lied auf den hl. Gallus aus dem 9. Jahrhundert, vom Mönche Ratpert verfaßt, damit das Volk es singe, ist im Original verloren gegangen, und nur in einer lateinischen Uebersetzung auf uns gekommen (vgl. Seite 35). Ferner sang das Volk deutsche Lieder auf die Wunderthaten des hl. Ulrich (bis 973 Bischof von Augsburg).

In den folgenden Jahrhunderten gelangte der geistliche Gesang in der Muttersprache zu einer immer größeren Entwicklung. Als der hl. Bernhard im Jahre 1146 an den Ufern des Rheines den Kreuzzug predigte, sang das Volk deutsche Gesänge. Interessant hierbei ist die Bemerkung des Mönches Gottfried, der den Heiligen auf seiner Reise begleitete. „Als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten," schreibt er in einem Briefe an den Bischof Hermann von Konstanz, „hörte euer Gesang: ‚Christ uns genade', auf und niemand war da, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eigenen Lieder nach Art eurer Landsleute, worin es für jedes einzelne Wunder Gott danksagte." [162]

Wir entnehmen hieraus, daß die Deutschen schon damals den geistlichen Gesang in der Muttersprache vor den romanischen Völkern voraus hatten.

Weitere sogenannte Leisen finden wir bei den Kreuzfahrern im Gebrauch. Sie sangen unter anderem:

Christ herre du bist gut
Nu hilf uns durch din reinez blut,
Durch dine heren wunden,
Daz wir vrolichen werden funden
Da süeze ist der engel don
In dime riche, kyrie eleison.

In der Schlacht bei Tusculum (1167) stimmte der Erzbischof Christian den Gesang an, welchen die Deutschen im Kriege zu singen pflegten: „Christ, der du geboren bist".

Vor der Schlacht auf dem Marchfelde (1278) fing das Heer an zu singen:

Sant Mari, muter unde meit,
Al unsriu not si dir gekleit!

Ein anderes Lied zur heiligen Jungfrau lautete:

Aaron inin erde
Leit eine gerte

Diu gebar mandalon (Mandeln)
Nuzze (Nüsse) also edile
Die süezze hast du furebraht
Muoter ane mannes rat.
Sancta Maria!

Dem 12. Jahrhundert gehören unter anderen noch folgende Gesänge an: das Weihnachtslied: „Er ist gewaltic unde stark“; die Osterlieder: „Krist sich ze marterenne gap“ und „An dem österlichen tage“. Bekannter werden dem Leser die folgenden, vielfach jetzt noch üblichen Lieder sein: „Christ ist erstanden“, und das diesem nachgebildete: „Christ fuhr gen Himmel“; ferner: „Nun bitten wir den heiligen Geist“, „In Gottes Namen fahren wir“.

Zu Anfang des 13. Jahrhunderts entfaltete Europa in folge der Bewegung, welche die Kreuzzüge im Gefolge hatten, neues Leben in Kunst und Wissenschaft. Die deutsche Poesie prangte in schönster Blüthe; das Ritterthum machte sich zum Träger des sogenannten „Minnegesanges“, und es entstanden mancherlei innig empfundene religiöse Poesien, namentlich Marienlieder, die jedoch ebensowenig wie die Lieder der „Meistersinger“ in kirchlichen Gebrauch kamen. Dagegen beförderten die Erweiterungen der Liturgie durch neue Feste, ferner das im 14. Jahrhundert immer mehr in Schwung kommende geistliche Drama: die Weihnachts-, Passions- und Osterspiele, den geistlichen Volksgesang in der Muttersprache. Zwar war bei diesen Aufführungen, welche zuerst in den Kirchen, und dann, als diese sich nicht mehr zweckmäßig erwiesen, im Freien abgehalten wurden, die lateinische Sprache anfangs die herrschende; aber schon bald wurden dem Volke zuliebe deutsche Lieder eingeschaltet. In einem der ältesten Spiele singt Maria Magdalena:

Jesus trost der sele min
La mich dir empfolen sin.
Und löse mich von der Missetat,
Da mich die werlt zu hat braht.

Neue Bereicherungen erhielt das deutsche Lied durch die

Uebersetzungen lateinischer Hymnen, wie sie Johann von Salzburg im 14. und Heinrich von Laufenberg im 15. Jahrhundert anfertigten. Sehr häufig wurden hierbei die lateinischen Verse durch hinzugefügte deutsche übertragen oder beschrieben, z. B.:

Ave maris stella, gegrüßt du Stern im Meer!
Tu veri Dei cella, du Gottesmutter hehr;
Dei mater alma, du Jungfrau keusch und rein,
Tu virtutum palma, du aller Tugend Schrein.
u. s. w.

Unter dem genannten Heinrich von Laufenberg, der bis zum Jahre 1445 Dechant zu Freiburg im Breisgau war, dann zu Straßburg in den Johanniter-Orden eintrat, wurden auch die Melodien weltlicher Lieder für das geistliche Lied gewonnen. Um nämlich den vielfach anstößigen Text der weltlichen Lieder zu beseitigen und die ihnen anhaftende schöne Melodie zu retten, machte dieser fromme Priester sich ein besonderes Vergnügen daraus, seine geistlichen Gedichte mit weltlichen Melodien auszuschmücken und auch zahlreiche weltliche Lieder geistlich umzudichten, ein Verfahren, welches später bei den protestantischen Liedercomponisten vielfach Nachahmung fand; auch Luther konnte, wie er sagt, nicht begreifen, warum der Teufel alle schöne Melodien für sich allein haben sollte.

Ob wir den „Geißlern“, welche um die Mitte des 13. und 14. Jahrhunderts Deutschland durchschwärmten und dabei ihre Bußlieder sangen: „Nu ist die betevart so her“ und „Nu tretent herzu, die büezen wellen“ u. s. w., einen besonderen Einfluß auf die Verbreitung des deutschen geistlichen Liedes zuschreiben müssen, scheint zweifelhaft; denn daß bei Bittfahrten Lieder gesungen wurden, war ja nichts Ungewöhnliches. Die Pilger, welche nach Jerusalem und nach St. Jago di Compostella, wie nach anderen Orten hinzogen, hatten ebenfalls ihre Wallfahrtslieder.

Dagegen war im 15. Jahrhundert die Erfindung der Buchdruckerkunst der Vervielfältigung des Liedes sehr günstig;

noch mehr wurde diese befördert durch die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen zu Anfang des 16. Jahrhunderts.

Viele Kirchenlieder erschienen jetzt gedruckt, als Anhang zu Gebetbüchern, in Agenden, Handpostillen und weltlichen Liederbüchern, sowie auf einzelnen fliegenden Blättern. Meister zählt bis zum Jahre 1524 achtunddreißig derartige Sammlungen und Einzeldrucke auf. Vor dem Erscheinen des ersten lutherischen Gesangbuches (1524), das übrigens nur acht Lieder mit vier Melodien enthält, waren also viele katholische Kirchenlieder schon gedruckt worden. Auch der Titel des ersten (bis jetzt bekannten) katholischen Gesangbuches: „Ein New Gesangbüchlein" von M. Vehe, 1537, scheint darauf hinzudeuten, daß alte schon vorhanden waren.

Aus der bisherigen Darstellung wird der Leser ersehen haben, daß bereits vor der Reformation ein geistlicher Volksgesang in der Muttersprache existirte; aber nun fragt es sich: In wiefern war dieser Volksgesang Kirchenlied? Hierauf antworten wir zunächst: Der lateinische, gregorianische Choralgesang war während des Mittelalters auch in Deutschland der einzige liturgische Gesang in der katholischen Kirche. Auf den Provinzial- und Diöcesansynoden ist nur von diesem die Rede. Die Bischöfe wachten mit Sorgfalt über die Reinerhaltung desselben und suchten alles Fremde und Neue davon fern zu halten. Das Concil zu Eichstätt (1446) verbietet, im Hochamte die lateinischen Choralgesänge abzukürzen und Lieder in der Volkssprache einzuschieben [163]. Das Baseler Concil rügt in der 21. Sitzung (1435) den Mißbrauch, daß während des feierlichen Hochamtes Lieder in der Volkssprache gesungen würden. Ebenso wird untersagt, die vom Priester angestimmten lateinischen Gesänge nicht auszusingen oder ganz auszulassen [164]. Am wichtigsten für uns ist ein Beschluß der Synode zu Schwerin (1492). Er wird überall, auch von Hoffmann, angeführt, um zu beweisen, daß der Ge-

sang deutscher Lieder an Stelle des lateinischen Chorals gestattet worden sei. Das ist aber nicht der Fall. Der betreffende Passus ist folgendermaßen zu übersetzen: „Ein jeder Priester unserer Diöcese soll, wenn er, mit der Gnade Gottes disponirt, das Amt der heiligen Messe singt, dafür sorgen, daß das Gloria in excelsis, Credo, Offertorium, Praefatio und Pater noster, den Beschlüssen der heiligen Canones gemäß, von Anfang bis zu Ende ausgesungen werden, ohne daß irgend etwas ausgelassen, gekürzt oder beschnitten wird, und ohne daß die im Chor anwesenden Geistlichen ein anderes Responsorium oder Lied in der Volkssprache anstatt der genannten Gesänge singen oder von der Orgel allein spielen lassen. Im Credo soll die Stelle Et incarnatus est gemessen vorgetragen werden. Gegen die Zuwiderhandelnden soll nach dem Gesetze vorgegangen werden."

Uebersetzt man die Stelle aut aliud u. s. w. in der Weise: oder die im Chor anwesenden Geistlichen können anstatt der genannten Gesänge ein anderes Responsorium oder Lied in der Volkssprache singen, dann hat der ganze Canon keinen Sinn, da dann im ersten Theile etwas verboten würde, was im zweiten Theile gestattet wird [165].

Beachten wir noch weitere Concilsdecrete. Das Concil zu Basel vom Jahre 1503 schreibt vor, daß in den Messen, welche gesungen werden, das Nicänische Symbolum nicht verstümmelt werden dürfe, sondern ungekürzt, regelrecht und mit Andacht bis zum Schluß ausgesungen werden solle (vorzüglich in den Cathedral- und Collegiatkirchen), mit gänzlicher Beseitigung jener Melodie, welche von den Fremden und Trutannen, die zum Grabe des hl. Jakobus wallfahrten, nach Art eines weltlichen Bauernliedes gesungen werde [166].

Das Provinzialconcil von Köln (1536) rügt es, daß in einigen Kirchen wegen des Gesanges mit Orgelbegleitung die vorschriftsmäßigen Gesänge, z. B.: Epistel, Glaubensbekenntniß, Präfation, das Gebet des Herrn, abgekürzt oder ausgelassen

werden. Deßhalb wird befohlen, alles auf's deutlichste und verständlichste zu singen, wenn nicht sonst ein Grund zum Abkürzen vorhanden sei. Ebenfalls solle die Orgel nur Hymnen und Cantica und sonst nichts spielen[167].

Die Synoden zu Augsburg in den Jahren 1567 und 1610 sagen: Die alten katholischen Lieder in der Volkssprache, besonders diejenigen, welche unsere Vorfahren an größeren Festen gesungen haben, gestatten wir dem Volke und billigen es, daß sie in den Kirchen und bei Processionen gesungen werden[168]. Hier haben wir eine bestimmte Angabe darüber, inwiefern deutsche Kirchenlieder zulässig waren.

Es fragt sich nun weiter: Bei welchen Gelegenheiten wurden deutsche Lieder in der Kirche gesungen? Wir antworten: In den Gegenden, in welchen sie überhaupt üblich waren, vertraten sie nicht die Stelle des lateinischen liturgischen Chorals, sondern sie existirten nebenbei und zwar in folgender Weise:

1. An den höchsten Festtagen bei dramatischen Aufführungen in der Kirche, so z. B. bei den Weihnachts- und Dreikönigenspielen, die bereits im 14. Jahrhundert üblich waren.

Man legte auf den Altar ein kleines Jesukind, Knaben und Mädchen tanzten um dasselbe herum und die alten Leute sangen dazu[169]; oder man stellte in der Kirche eine Wiege auf, an der zwei Personen, welche Maria und Joseph vorstellen sollten, sich niedersetzten. Maria fordert dann den Joseph auf, das Kind zu wiegen, indem sie singt: „Joseph, lieber Neffe mein, hilf mir wiegen mein Kindelein!" Joseph antwortet: „Gerne, liebe Muhme mein, ich helfe dir wiegen dein Kindelein" u. s. w. Waren Kinder zum Wiegen bestimmt, so sangen sie: „Kommt her, ihr Kinder, singet fein, nun wiegen wir das Kindelein."

An anderen Stellen errichtete man in der Kirche eine Krippe, versammelte sich vor derselben und sang Weihnachtslieder, z. B.:

In dulci jubilo
Singet vnd sit vro!
Aller vnser wonne
Layt in presepio,
Sy leuchtet vor dy sonne
Matris in gremio
Qui alpha es et o.
Qui alpha es et o [170].

Auch an das Osterfest mit seinen Ceremonien schloß der Volksgesang sich an. Im Stifte Neuburg in Oesterreich wurde die Geschichte der Auferstehung Christi in einem zierlichen, andächtigen Osterspiele dargestellt und beschlossen mit dem Liede: „Christ ist erstanden" [171].

In St. Gallen wurde, wie in den meisten Kirchen des fränkischen Reiches, die Auferstehungsfeier vor dem Volke unter Mimik und Gesang gefeiert. Im 14. und 15. Jahrhundert beschloß man diese Feier mit dem Absingen der beiden Osterlieder: „Christ ist erstanden" und „Also heilig ist der Tag" [172]. Auch der Bischof Rudolph von Würzburg (1466—1495) befahl in seiner Agende, daß bei der Auferstehungsceremonie der Ostergesang: „Christ ist erstanden" gesungen werden solle. In den Diöcesen Mainz, Trier, Köln, Worms und Speier mußte der Priester, wenn er in der Osternacht das Kreuz aus dem Grabe erhoben hatte, dreimal um die Kirche gehen, jedesmal mit dem Kreuze an die geschlossene Kirchthüre stoßen und dabei sagen: Tollite portas principes vestras! (Machet auf eure Thore, ihr Fürsten!) u. s. w. Am Schluß stimmte das Volk in der Kirche das Lied an: „Christ ist erstanden" [173].

Am Himmelfahrtstage pflegte man auf einem Tische eine Statue Christi aufzustellen. Nach vollendeter Non zog der Clerus mit der Schuljugend processionsweise an diesen Ort. Dann wurde, um die Auffahrt Christi den Gläubigen anschaulich zu machen, die Statue allmählich in die Höhe gezogen. Während dessen sang der Priester dreimal, jedesmal einen Ton höher be-

ginnend: Ascendo ad patrem meum et patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum. (Ich steige auf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.) Dann gieng man in's Chor zurück und sang: „Christ fuhr gen Himmel" [174].

Am heiligen Pfingstfeste pflegte man, um die Herabkunft des heiligen Geistes zu veranschaulichen, eine lebendige oder hölzerne Taube in die Kirche herabzulassen. Unterdessen sang das Volk: „Nun bitten wir den heiligen Geist" [175].

Da nun alle diese genannten Feierlichkeiten zum außerliturgischen Gottesdienste gehören — das Rituale Romanum kennt dieselben nicht —, so haben auch die dabei gesungenen Lieder einen außerliturgischen Charakter. Indessen wurden auch beim liturgischen Gottesdienste, z. B. während des Hochamtes, an manchen Orten deutsche Lieder gesungen, und zwar:

2. In Verbindung mit den Sequenzen.

So hat das Ordinarium der Kirche zu Schwerin vom Jahre 1519 folgende Vorschrift:

Am heiligen Christfeste stimmen die Sänger die Sequenz: Grates nunc omnes (Dank sagen wir alle) dreimal an. Der Chor setzt den Gesang knieend fort. Unterdessen nimmt der Celebrant das heilige Sacrament und präsentirt es dem Volke zur Anbetung. Dieses singt dann dreimal das Lied: „Gelobet seist du, Jesu Christ" [176].

In Aachen versammelten sich in der Christnacht die Herren Schöffen im Gerichtslocale und zogen von da gemeinschaftlich zur Münsterkirche, wo sie die Chorstühle der rechten Seite einnahmen. Nach dem Evangelium stimmte der Schöffenmeister folgendes alte Lied an, welches vom Chore weiter gesungen wurde: „Nun siet uns willekommen, hero kerst" [177].

Ebenfalls war es im 14. und 15. Jahrhundert vielfach Gebrauch, in die Ostersequenz Victimae paschali nach jedem Absatze eine Strophe von anderen lateinischen oder deutschen Osterliedern einzuschalten, wobei Klerus und Volk mit einander

abwechselten [178]. Aehnliches geschah mit der Antiphon Regina coeli nach der Vesper und Complet.

Das Volk beantwortete die Abschnitte des lateinischen Textes mit dem deutschen Liede: „Ein Königin im Himmel, dess' freu' dich, Maria" [179]. Ueberhaupt erhielt sich der Gebrauch, während des Hochamtes zu den lateinischen Sequenzen deutsche Lieder als Responsorien zu singen, und zwar jedesmal den dem lateinischen entsprechenden deutschen Text, lange Zeit hindurch. Darum finden sich in den alten Handschriften, sagt Hoffmann, die deutschen Texte mit den lateinischen gepaart, jeder lateinischen Strophe folgt die entsprechende deutsche, wie es erst wieder in den katholischen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts geschieht [180].

Zahlreiche Belege sprechen ferner dafür, daß auch:

3. vor und nach der Predigt deutsche Lieder gesungen wurden. Florenz Diel, seit 1491 Pfarrer an der Christophskirche in Mainz, schreibt in seiner Abhandlung über die Gebräuche der gedachten Kirche: „An den Sonntagen nach Ostern bis Christi Himmelfahrt wird vor und nach der Predigt dreimal der Gesang: ‚Christ ist erstanden' vom Prediger angestimmt und vom Volke fortgesetzt." [181] Daß derselbe Gesang auch in Schwaben vor der Predigt üblich war, bezeugt uns H. Bebel [182]. Auch die Provinzialsynode zu Salzburg (1569) approbirt die alte und löbliche Gewohnheit, wonach in der Kirche von altersher vor und nach der Predigt vom Volke auf Anstimmen des Predigers deutsche Lieder gesungen wurden, welche der kirchlichen Festzeit angepaßt waren [183]. Nimmt man nun noch das erste deutsche Gesangbuch von M. Vehe zur Hand, so wird man außer den Processionsgesängen am Frohnleichnamsfeste, Marcustage und in der Bittwoche nur noch die Rubrik finden: „Vor der Predigt" und „Nach der Predigt". Daß aber auch bei der Elevation und Communion das Volk deutsche Lieder gesungen habe, behauptet zwar Meister, indem er auf die Ueberschriften alter Lieder hinweist, bleibt aber den Beweis dafür schuldig [184].

Keinem Zweifel kann die Annahme unterliegen, daß das Volk

4. beim „Leseamt", d. h. während der stillen Messe, und in außerliturgischen Nachmittags- und Abendandachten deutsche Lieder gesungen habe, obwohl bestimmte Nachrichten hierüber fehlen. Dagegen wissen wir bestimmt, daß das Volk seine Stimme in deutschen Gesängen mächtig durch die Wolken erschallen ließ:

5. bei Processionen und Bittfahrten. Bekannt sind die beiden Wallfahrtslieder: „In Gottes Namen fahren wir" und „Gott, der Vater, wohn uns bei". Am heiligen Charfreitage sang man während der Procession „Eja die große Liebe"; in der österlichen Zeit, wenn man von einer Kirche zur anderen zog: „Nun freu' dich, liebe Christenheit"; bei Bittgängen um Abwehr von Unglück: „Nun bitten wir den heiligen Geist" u. s. w.[185].

Aus diesen Zusammenstellungen wird der Leser ersehen haben, daß vor der Reformation in vielen Kirchen Deutschlands deutsche Lieder üblich waren, und zwar sowohl bei außerliturgischen Feierlichkeiten, Ceremonien und Andachten, als auch während des liturgischen Gottesdienstes. Ebenso deutlich zeigt aber auch unsere Darstellung, daß der officielle lateinische Choral in keiner Weise durch den deutschen Gesang beeinträchtigt oder gar ersetzt werden durfte. Die Bischöfe betrachten ihn keineswegs als gleichberechtigten Factor, sondern dulden ihn im liturgischen Gottesdienste in Verbindung mit den Sequenzen und der Predigt.

Wenn demnach Wackernagel, der gründlichste Forscher auf dem Gebiete des deutschen Kirchenliedes, meint, in der Zeit vor der Reformation könne von einem deutschen Kirchenliede in dem Sinne, welchen wir seit der Reformation mit diesem Worte verbinden, nicht die Rede sein, so hat er vollständig recht, wenn er damit sagen will, daß erst seit Luther das deutsche Kirchenlied allmählich zum officiellen, liturgischen Gesang der protestantischen Kirche erhoben wurde.

Es war eben nichts Neues, wie Melanchton sagt, daß in den Kirchen deutsch gesungen wurde, wohl aber war es nach der Augsburger Confession „eine merkliche Aenderung, daß an etlichen Orten deutsche Gesänge (um das Volk damit zu lehren und zu üben) neben dem lateinischen Gesange in der Messe gesungen wurden" [186].

Wurde nun infolge der Reformation das deutsche Kirchenlied zum liturgischen Volksgesang der neuen Gemeinden erhoben, so ist damit durchaus nicht gesagt, daß es um diese Zeit auch seine Blütheperiode erlebte. Das zahlreiche Erscheinen von Liederbüchern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kann nicht als Beweis für die genannte Behauptung angeführt werden; denn nicht die erhöhte Sangeslust, sondern der eben erst erfundene Notendruck mit beweglichen Typen rief die große Menge von Liederdrucken in's Leben. Die Blüthe des Volksgesanges, des geistlichen sowohl, wie des weltlichen, hatte um diese Zeit ihren Höhepunkt bereits überschritten; sie war im 14. Jahrhunderte dagewesen. Zur Zeit der Reformation zehrte man vom Alten, indem man den protestantischen Kirchenliedern, insofern sie nicht dem gregorianischen Choral entlehnt oder aus der alten Kirche mit herübergenommen waren, alte Volksweisen unterlegte, um sie beim Volke beliebt zu machen. Mit Recht sagt deßhalb Arnold in der Vorrede zum Locheimer Liederbuch: „Wo aber sind die künstlerischen Errungenschaften, welche die angebliche Blüthezeit des Volksgesanges während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Folge hatte? Auch nicht ein einziges bedeutendes Resultat läßt sich nachweisen, und selbst die Melodien zu Kirchenliedern müssen bis zum Jahre 1570 sammt und sonders als entlehnte ältere Volksweisen angesehen werden, so lange es nicht möglich ist, wenigstens von einigen die gleichzeitigen Verfasser mit historischer Sicherheit zu ermitteln." [187]

Während nun Luther, wie wir später zeigen werden, das Fundament legte zu dem deutschen liturgischen Volksgesange der evangelischen Kirche, übte er damit doch auf die weitere Ent-

wicklung des katholischen Kirchenliedes nicht den großen Einfluß aus, welchen man ihm bisher auch in dieser Hinsicht zuschrieb. Das katholische Kirchenlied würde sich auch ohne die Reformation in den von der Kirche ihm gezogenen Schranken weiter entwickelt haben, denn außer dem liturgischen Gottesdienste, für welchen die Kirche den lateinischen Choral vorgeschrieben hat, gibt es noch mancherlei andere Andachten, in welchen das deutsche Kirchenlied hinreichend Platz finden kann. Der Rückschlag, den die schnelle Entwicklung des protestantischen Kirchenliedes auf den Volksgesang in der katholischen Kirche ausübte, soll hiermit nicht in Abrede gestellt werden. Im Gegentheil erkennen wir an, daß dieser Rückschlag ein bedeutender war und sich in mancher Beziehung als sehr nachtheilig erwies, indem an vielen Orten der gregorianische Choralgesang in eine mehr secundäre Stellung im Gottesdienste zurückgedrängt wurde. Manche Gegenden laboriren bis jetzt noch an den schlimmen Folgen dieser Neuerung.

So kennen wir z. B. noch Kirchen, in welchen während des liturgischen Hochamtes außer den kleinen Responsorien nur deutsche Lieder gesungen werden. Nach der Intonation des Gloria in excelsis Deo fährt das Volk fort: „Gott soll gepriesen werden"; nach dem Credo in unum Deum: „Wir sind im wahren Christenthum". Jeder, der ein unbefangenes Urtheil hat, wird doch sagen müssen, daß so etwas nicht zusammenpaßt und die Einheit in der Liturgie hier vollständig durchbrochen wird.

Die katholische Kirche, das ist wohl zu beachten, kennt nur einen liturgischen Gesang: den gregorianischen Choral. Daneben pflegen wir in Deutschland als einen geduldeten, außerliturgischen Gesang das deutsche Kirchenlied. In den letzten Jahrzehnten hat der allgemeine deutsche Cäcilienverein, der die Principien, auf denen der katholische Kirchengesang fußen muß, wieder einmal klargelegt hat, auch die Reform des deutschen Kirchenliedes in den Bereich

seiner Thätigkeit gezogen und sucht zunächst den durch die Reformation in Schwung gekommenen deutschen Volksgesang beim Hochamte, der Vesper und Complet durch den gut vorgetragenen lateinischen Choral oder durch polyphone Bearbeitungen des Textes zu beseitigen und demselben seine richtige Stellung wieder anzuweisen. Diese läßt sich nach verschiedenen Verordnungen deutscher Bischöfe kurz mit folgenden Worten bezeichnen: Der deutsche Volksgesang ist nicht berechtigt in dem Gottesdienste, für welchen die Kirche die lateinische Liturgie vorgeschrieben hat; zulässig ist er nach alter Gewohnheit: vor und nach der Predigt und Christenlehre, bei sogenannten stillen Messen, in deutschen Andachten, bei Processionen, überhaupt überall da, wo die Kirche den lateinischen Gesang nicht vorgeschrieben hat.

Was nun die Reform des Kirchenliedes an sich anbetrifft, so geht das Bestreben in der neueren Zeit dahin, die alten kraftvollen, an den lateinischen Choral sich anlehnenden Lieder unserer Voreltern, welche den Glaubensinhalt mit einer so unbeschreiblichen Fülle und Kraft ausdrücken, wieder hervorzuholen. Vielfach waren diese alten, schönen Melodien, welche die Seele so tief bewegen und unwiderstehlich mit sich fortreißen, verschollen und verklungen. Sowohl inbezug auf den Text als auf Melodie und Harmonisation müssen wir an das Lied, wie es zur Zeit Luthers in der katholischen Kirche gesungen wurde, wieder anknüpfen und auf dieser Grundlage weiter bauen. Welchen Weg man einzuschlagen hat, um Veraltetes zu erneuern, das haben, um Beispiele anzuführen, inbezug auf den Text: Bone (Cantate, katholisches Gesangbuch nebst Gebeten und Andachten, Mainz 1847), Schlosser (Die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrhunderte, Mainz 1851 und 1852), und inbezug auf Melodie und Harmonisation: Töpler (Alte Choralmelodien nebst Text, dazu Orgelbegleitung, Soest 1836), Meister (Das katholische Kirchenlied in seinen Singweisen, Freiburg 1862, I. Bd.), Stein (Kölnisches Gesangbuch, auch Orgelbegleitung dazu, Köln 1869), Hermesdorff (Gesang- und

Gebetbuch für die Diöcese Trier, für vier Singstimmen und Orgel, Trier 1872), Mohr (Cäcilia, katholisches Gesang- und Gebetbuch, Regensburg 1873, und die vierstimmige Ausgabe Jubilate Deo, daselbst 1877), Sommer (Gesangbuch für das Bisthum Ermland und Orgelbegleitung dazu, Braunsberg 1877); das Gesangbuch für die Erzdiöcese Köln, 1880, und noch andere gezeigt.

VIII.

Luther.

Luthers Name gehört der Musikgeschichte an; ob mit Recht oder Unrecht und in wie weit, das soll die folgende Abhandlung zeigen. Einige weisen ihm wegen seiner Verdienste um die Musik eine sehr hohe Stellung in der Geschichte dieser Kunst an, nennen ihn den „Palestrina Deutschlands", den „Begründer der deutschen Musik", den „Reformator der Kirchenmusik" [188]; andere wollen von seiner Thätigkeit auf musikalischem Gebiete nicht viel wissen und streiten ihm jegliches Verdienst ab [189]. Wir wollen nun versuchen, von Luther als Musiker, denn nur als solcher gehört er in diese Sammlung, ein wahrheitsgetreues Bild zu entwerfen, indem wir zunächst seine allgemeine musikalische Bildung, dann seine Stellung zum Kirchengesange der alten Kirche wie zum deutschen Kirchenliede und seine Compositionsthätigkeit einer eingehenden Würdigung unterziehen.

Martin Luther wurde am 10. November 1483 zu Eisleben als Sohn eines armen Bergmannes geboren. Als er zu seinen vernünftigen Jahren gekommen, schickte ihn sein Vater in die lateinische Schule zu Mansfeld, wo er unter anderm auch „die christlichen Gesänge fein fleißig und schleunig gelernt hat" [190]. Mit 14 Jahren kam er nach Magdeburg, wo er „wie manches ehrlichen und wohlhabenden Mannes Kind nach Brot gegangen ist und sein panem propter Deum geschrieen

hat". Alsdann begab er sich auf Befehl seiner Eltern nach Eisenach, wo er ebenfalls „eine Zeit lang vor den Thüren sein Brot ersang", bald aber von der Gattin Conrad Cotta's, welche zu dem Knaben wegen seines Singens und des herzlichen Gebetes in der Kirche eine sehnliche Zuneigung trug, zu Tisch gezogen wurde.

Es waren nicht nur einstimmige Gesänge, welche die sogenannten Currendeschüler auf der Straße sangen, sondern auch mehrstimmige wurden eingeübt. Luther selbst bezeugt dieses: „Zu der Zeit, als in der Kirche das Fest von der Geburt Christi gehalten wurde, sind wir auf den Dörfern von einem Haus zum andern umhergegangen und pflegten mit vier Stimmen die gewöhnlichen Psalmen vom Kindlein Jesu, geboren zu Bethlehem, zu singen." [191]

Doch nicht bloß im Gesange war Luther erfahren, er spielte auch die Querflöte und die Laute. Er betrieb Musik überhaupt mit besonderer Vorliebe: „Musicam," sagt er in seinen Tischreden, „habe ich allezeit lieb gehabt. Ich wollte mich um meiner geringen Musica nicht um was Großes verzeihen." Diese Liebe zur Musik findet oft begeisterten Ausdruck in seinen Schriften. Sein Lobgedicht auf die „Frau Musica" lautet:

Für allen Freuden auf Erden
Kann niemand kein feiner werden,
Denn die ich geb mit meim Singen
Und mit manchem süßen Klingen.

Hie kann nicht sein ein böser Muth,
Wo da singen Gesellen gut;
Hie bleibt kein Zorn, Zank, Haß noch Neid,
Weichen muß alles Herzeleid;
Geiz, Sorg und was sonst hart anleit,
Fährt hin mit aller Traurigkeit.

Auch ist ein jeder dess' wohl frey,
Daß solche Freud' kein' Sünde sey,

Sondern auch Gott viel baß gefällt,
Denn alle Freud' der ganzen Welt.
Dem Teufel sie sein Werk zerstört
Und verhindert viel böser Mörd'.

Das zeugt David des Königs That,
Der dem Saul oft gewehret hat
Mit gutem, süßen Harfenspiel,
Daß er in großen Mord nicht fiel.

Zum göttlichen Wort und Wahrheit
Macht sie das Herz still und bereit,
Solches hat Eliseus bekannt,
Da er den Geist durch's Harfen fand.

Die beste Zeit im Jahr ist mein,
Da singen alle Vögelein,
Himmel und Erden ist der voll;
Viel gut Gesang da lautet wohl.

Voran die liebe Nachtigall
Macht alles fröhlich überall
Mit ihrem lieblichen Gesang,
Des muß sie haben immer Dank.

Vielmehr der liebe Herre Gott,
Der sie also geschaffen hat,
Zu seyn die rechte Sängerin,
Der Musicen ein Meisterin.

Dem singt und springt sie Tag und Nacht,
Sein's Lobes sie nichts müde macht:
Den ehrt und lobt auch mein Gesang
Und sagt ihm einen ewigen Dank[192].

In gleicher Weise legt seine Lobrede auf die Musik „Encomium musices“ beredtes Zeugniß davon ab, wie hoch er die Musik schätzte. Folgende Stellen aus der deutschen Uebersetzung, die nach Forkels Angabe von Luther selbst herrühren soll, mögen hier Platz finden: „Wo aber die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und polirt wird, da sieht man und

erkennt man erst zum Theil — denn gänzlich kann's nicht begriffen und verstanden werden — mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werke der Musica, in welcher vor allem das seltsam und zu verwundern ist, daß einer eine schlichte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlichte, einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen ringsherum spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, gleichsam einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen, also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftig verwundern müssen und meinen, daß nichts Seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt." [193]

Er schrieb auch der Musik einen großen Einfluß auf die Erziehung und Veredlung des Menschen zu: „Musica," sagt er, „ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger macht. Singen ist die beste Kunst und Uebung. Wer diese Kunst kann, der ist guter Art, zu allem geschickt. Er hat nichts zu thun mit der Welt, ist nicht vor Gericht noch in Hadersachen. Sänger sind auch nicht sorgfältig, sondern fröhlich und schlagen die Sorgen mit Singen aus und hinweg. . . . . Sie verjagt den Geist der Traurigkeit, wie man am König Saul sieht. Man vergißt dabei alles Zorns, Unkeuschheit, Hoffart und anderer Laster und vertreibt damit viel Anfechtungen und böse Gedanken. Der Teufel erharret ihr nicht und ist ihr sehr feind. Musica ist das beste Labsal einem betrübten Menschen, wodurch das Herze wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird. . . . . Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie macht feine, geschickte Leute. Man muß Musicam von Noth wegen in den Schulen behalten; und ein Schulmeister

muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. . . . . Könige, Fürsten und Herren müssen die Musicam erhalten; denn großen Potentaten und Regenten gebührt, über guten freien Künsten und Gesetzen zu halten. Und da gleich einzelne, gemeine und Privatleute Lust dazu haben und sie lieben, doch können sie die nicht erhalten.“ [194]

Bei dieser Hochschätzung der musikalischen Kunst ließ Luther es nicht bewenden; er übte sie auch praktisch aus. Die Abendstunden nach der Mahlzeit widmete er musikalischen Unterhaltungen. Da sang man schöne liebliche Motetten von Senfl, Josquin und anderen Meistern, zu welchem Ende er bisweilen geübte Sänger zu sich zu Gaste lud und eine Kantorei in seinem Hause einrichtete. Daß hierbei nicht alles so glatt abgieng, bekennt er selbst: „Wir singen, so gut wir können, über Tisch und geben's darnach weiter. Machen wir etliche Säue (Fehler) darunter, so ist das eure (d. i. der Componisten) Schuld nicht, sondern unsere Kunst, die noch sehr gering ist, wenn wir's schon zwei-, dreimal übersingen.“ [195]

Als Musikverständiger wußte Luther den lateinischen Choralgesang, den er ja gut kannte, wohl zu schätzen. Er spricht wiederholt mit der größten Begeisterung von den „vielen guten Liedern und Gesängen, lateinisch und deutsch“. In der „formula missae et communionis“ vom Jahre 1523 behielt er fast alle Gesänge der alten Liturgie bei. Die Reihenfolge lautet: Introitus, Kyrie, Gloria, Collecte, Epistel, Graduale nebst Alleluja, Evangelium, Credo, Präfation, Consecration, während welcher die Einsetzungsworte: Qui pridie etc. gesungen werden sollten, dann Sanctus mit Benedictus, Pater noster, Pax Domini, Agnus Dei, Communion und zum Schluß Benedicamus Domino. In der zwei Jahre später herausgegebenen „Ordnung der deutschen Messe“ wurden an Stelle einzelner lateinischer Gesänge deutsche Lieder für das Volk eingelegt. Ebenso behielt er den lateinischen Chorgesang der canonischen Tageszeiten bei, mit der Aenderung, daß

deutsche Lieder eingelegt und Predigten dazu gehalten werden sollten [196].

Wie Luther überhaupt den lateinischen Choralgesang beurtheilte, mögen folgende Aeußerungen klarlegen.

„Viel Gesang in der Messe ist fein und herrlich vom Danken und Loben gemacht und bisher geblieben, als das Gloria, Alleluja, Patrem, Präfation, Sanctus, Benedictus"; ferner: „Die Gesänge der Sonntagsmesse und der Vesper lasse man bleiben, denn sie sind fast gut und aus der Schrift gezogen." [197] Der Hymnen des hl. Ambrosius und Prudentius gedenkt er mit Vorliebe; als den allerschönsten nennt er: Rex Christe factor omnium vom hl. Gregor. Von den Sequenzen erwähnt er besonders die von Weihnachten: Grates nunc agimus, und die Notker'sche: Eja recolamus laudibus. Besonders schön fand er in diesem Gesang die Stelle: O culpa nimium beata qua redempta est natura (O überglückliche Schuld, von welcher die Natur erlöst worden ist). Er sang sie in der Weihnachtszeit öfter mit Freude und Rührung. In der Ostersequenz Victimae paschali gefiel ihm die Stelle: Mors et vita duello conflixere mirando (Tod und Leben stritten im wunderbaren Kampfe mit einander). „Es habe ihn gemacht, wer da wolle," sagte er, „er muß einen hohen und christlichen Verstand gehabt haben, daß er dieß Bild so fein artlich abgemalt, wie der Tod das Leben angegriffen und der Teufel auch mit auf das Leben zugestochen habe." [198] Rühmend erwähnt er noch die Pfingstsequenzen: Sancti spiritus adsit nobis gratia und Veni sancte spiritus, dann: Psallite regi auf das Fest der Enthauptung Johannes des Täufers, ferner: Mittitur ad virginem im Advent, auch: Stetit angelus zu Ostern; sodann: Vita in ligno moritur, Patris sapientia, die Responsorien Advenisti und Discubuit Jesus, endlich den sehr feinen Gesang: Hostis Herodes impie [199].

In der Vorrede zu den „Christlichen Gesängen, lateinisch und deutsch, zum Begräbniß" vom Jahre 1542 drückt er sich

folgendermaßen aus: „Zudem haben wir auch zum guten Exempel die schönen Musica oder Gesänge, so im Papstthum in Vigilien, Seelenmessen und bei Begräbnissen gebraucht werden, genommen, deren etliche in dieß Büchlein drucken lassen und wollen mit der Zeit derselben mehr nehmen; oder wer es besser vermag, denn wir. .... Der Gesang und die Noten sind köstlich, schade wäre es, daß sie sollten untergehen. .... Gleichwie in allen anderen Stücken, thun sie (die Katholiken) es uns weit zuvor, haben den schönsten Gottesdienst, schöne, herrliche Stifte und Klöster. .... Also haben sie auch wahrlich viel treffliche und schöne Musica oder Gesänge in den Stiften und Pfarren."

Luther hielt, wie oben bereits bemerkt worden ist, an dem vortrefflichen lateinischen Choralgesange fest und behielt deßhalb auch das Institut der Chorsänger bei. Er ließ es sich gar nicht beikommen, den deutschen Gemeindegesang ganz an die Stelle des lateinischen Gesanges treten zu lassen. In der „Vermahnung zum Gebete wider die Türken" erläßt er folgende Vorschrift für den Sängerchor: „Darnach trete ein wohlgestimmter Knabe vor das Pult in ihrem Chor und singe allein die Antiphon oder den Tract: Domine non secundum; nach demselben ein anderer Knabe den Tract: Domine ne memineris, und darauf der ganze Chor knieend: Adjuva nos Deus, alles Dinge, die man in der Fasten im Papstthum gesungen hat."

Diesen lateinischen Choral wollte Luther ferner so vorgetragen haben, wie es in der katholischen Kirche üblich war, also mit freiem Rhythmus, nicht in gleichlangen Noten. Er hörte es nicht gern, wenn in einem Responsorium oder Gesang die Noten verrückt und anders gesungen wurden, als er es in seiner Jugend gelernt hatte[200].

Luther spricht nun aber in seiner Lobrede auf die Musik von einem „Eselsgeschrei" des Chorals, und protestantische Musikschriftsteller benutzen dieses Stichwort, um Luthers Ab-

neigung gegen den antiquirten, lateinischen Choral zu beweisen. Nach dem bisher Gesagten kann es aber keinem Zweifel unterliegen, daß Luther mit diesem Ausdrucke nicht den Choral an und für sich tadeln wollte, sondern nur den wüsten Vortrag desselben in einigen Klöstern und Stiftskirchen, „wo sie das Quicunque blöken und die Psalmen mit eitel Jägergeschrei und mit starken, feisten Succentorstimmen hinaustönen und also zugleich heulen, murmeln und plärren". Daß er hier der Wahrheit gemäß spricht, beweisen die Vorschriften der Synoden aus jener Zeit. So sagt z. B. das im Jahre 1536 in Köln abgehaltene Provinzialconcil: „das Brüllen (boatus) solle die Recitation nicht unverständlich machen" [201]. Die Synode zu Trier (1549) meint: „bei den Gesängen des heiligen Officiums sollten die Sänger nicht so schreien, als ob sie rasend oder übermüthig wären" [202].

Aus den bis jetzt gemachten Angaben wird der Leser ersehen haben, daß Luther ein tüchtiger Musikkenner und großer Musikliebhaber war, der „zum Choral- und Figuralgesang große Lust hatte" und die Kunst praktisch ausübte, so gut er konnte. Auch die äußerst wichtige Stellung, die der Gesang im Gottesdienste einnahm, erkannte er sehr wohl, und deßhalb verfolgte er diese Sache mit besonderer Aufmerksamkeit. Er bat den Kurfürsten von Sachsen, ihm die Sangmeister Konrad Rupff und Johann Walther nach Wittenberg zu senden. Mit diesen besprach er sich über die Choralnoten und die acht Kirchentöne. Er setzte sodann selbst die Noten zu den Episteln, Evangelien und zu den Einsetzungsworten des heiligen Abendmahles: Qui pridie etc., und sang sie Walthern vor, um dessen Bedenken darüber zu hören. Drei Wochen lang blieb dieser im Hause Luthers, um die Choralnoten über etliche Evangelien und Episteln ordentlich zu schreiben, bis die erste deutsche Messe in der Pfarrkirche gesungen wurde. Da mußte er zuhören und eine Abschrift der Gesänge mit nach Torgau nehmen, um sie dem Kurfürsten zu überreichen [203].

Walther bezeugt nun in einem Schreiben, daß Luther die Accente für den kirchlichen Lesevortrag (choraliter legere) der Episteln, der Evangelien und des Qui pridie selbst gemacht habe. Von einer Melodiebildung kann aber hier gar keine Rede sein, denn wir haben es hier mit dem bekannten, auf einem bestimmten Ton sich haltenden declamatorischen Gesang zu thun, in welchem bei den größeren oder kleineren Interpunktionen des Textes gewisse constante Melodieformeln eintreten.

Weiter bezeugt uns Walther, daß Luther die meisten deutschen Choralgesänge gedichtet und zur Melodie gebracht habe. Es sei unter anderm aus dem deutschen Sanctus „Jesaja dem Propheten das geschah" zu ersehen, „wie er alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Concent so meisterlich und wohl gerichtet habe" [204]. Unter dem Ausdruck „zur Melodie bringen" haben wir das Anpassen älterer Melodien auf neugedichtete Texte zu verstehen, wie wir gleich sehen werden. Aehnlicher Ausdrücke bedienen sich auch andere Zeitgenossen, welche über die musikalische Thätigkeit Luthers referiren. Sleidanus [205] spricht von einem „Hinzufügen der Melodie", David Chyträus [206] von einem „Ausschmücken mit Melodien". Das Zeugniß Paul Ebers: „Luther habe Stücke aus dem Katechismus und etliche Bet- und Dankpsalmen Davids in deutsche Reime und liebliche Melodien gefaßt", kommt nicht in Betracht, weil Winterfeld bereits bewiesen hat, daß die Katechismuslieder Luthers notorisch entlehnte Weisen haben [207].

Die musikalische Thätigkeit Luthers nach dieser Richtung hin beschränkt sich überhaupt darauf, daß er ältere, gregorianische Choralmelodien zusammenstellte und mit Geschick und Geschmack neuen Texten anpaßte. Er selbst hat keine Melodien erfunden, ist also weder ein Symphonetes, wie man sich damals ausdrückte, d. i. Componist, noch ein Phonaskus, d. i. Melodieerfinder. Die drei Lieder, welche man ihm in letzter Zeit noch zu vindiciren suchte, sind:

„Wir glauben all' an einen Gott", „Jesaja dem Propheten das geschah" und „Ein feste Burg ist unser Gott".

Inbezug auf die erste Melodie hat nun Meister[208] handschriftlich nachgewiesen, daß sie bereits 100 Jahre vor der Reformation existirte. Die Melodie des zweiten Liedes ist, was die erste Zeile angeht, dem Sanctus des lateinischen Chorals im V. Ton entnommen. Die übrigen Sätze bestehen aus lauter Choralmelodien im V. Ton, wie ich das in den Monatsheften für Musikgeschichte notengetreu nachgewiesen habe[209]. Das letzte, sogenannte Reformationslied enthält in noch auffallenderer Weise nur Melodien aus dem Gloria und Credo im V. Ton[210]. Sleidanus und Chyträus haben also recht geurtheilt, wenn sie inbezug auf die Melodien von Luthers Liedern von einem „Hinzufügen" und „Ausschmücken" sprechen. Luther selbst hat sich auch nirgendwo in seinen Schriften die Melodie irgend eines Liedes zugeschrieben. Er bekennt, daß er in diesen Dingen Dilettant sei. Als man einmal Motetten von Senfl sang, verwunderte er sich und sprach: „Eine solche Motette vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureißen sollte, wie er denn auch wiederum nicht einen Psalm predigen kann, wie ich." An seinen Freund Hausmann schreibt er im Jahre 1524: „Daß die Messe in der deutschen Sprache gelesen werde, wünsche ich viel mehr, als ich es verspreche, weil ich diesem Werke, das die Musik und einen besonderen Geist erfordert, nicht gewachsen bin." [211]

Müssen wir demzufolge Luther als Componisten und Melodieerfinder in den Hintergrund treten lassen, so können wir andererseits doch nicht in Abrede stellen, daß er mit Aufwand aller Mittel und Kräfte für den Kirchengesang seiner neuen Gemeinde thätig war. Neben dem lateinischen Gesange der alten Kirche richtete er einen deutschen ein, der an dessen Stelle treten konnte, nicht sollte. „Die Messe zu deutsch," sagte er, „lasse ich gehen, ich wehre aber auch nicht, lateinische Messe zu halten." [212] Die Melodien zu seinem deutschen Kirchengesange

entnahm er dem gregorianischen Choral und dem alten katholischen Kirchenliebe.

In seinen Schriften finden wir unter anderen die folgenden alten Lieder genannt: Christ ist erstanden; Nun bitten wir den heiligen Geist; Komm' heiliger Geist; Ein Kindelein so löbelich; Also heilig ist der Tag; Gott sei gelobt, gebenedeit. „Solche alte Lieder haben wir," sagt Luther, „mit aufgerafft zum Zeugniß frommer Christen, so vor uns gewesen sind." [213] Er hätte auch noch manche andere mit aufraffen können, aber er konnte sie nicht gebrauchen, weil der Text der neuen Lehre nicht entsprach. Aus diesem Grunde wurden manche Marien-, Heiligen- und Sacramentslieder „christlich corrigirt" und in entsprechender Umarbeitung dem Volke dargeboten. Die neue Lehre bedurfte auch neuer Lieder. Deßhalb suchte Luther (1524) „deutsche Poeten und Dichter, die ihm andächtige und geistliche Gesänge, wie Paulus sie nennt, setzen oder anrichten möchten, welche würdig wären, daß man sie in der Kirche in gemeinem Gebrauch haben sollte" [214]. In den ersten Tagen des Jahres 1524 schrieb er an seinen Freund Spalatin: „Gnade und Friede! Ich bin willens, nach dem Beispiel der Propheten und Altväter der Kirche deutsche Psalmen für das Volk zu machen, nämlich geistliche Lieder, damit das Wort Gottes sich auch durch den Gesang unter den Leuten erhielte. Wir suchen also überall Poeten. Da nun dir sowohl Fülle als Geschmack im deutschen Ausdruck gegeben ist, und du beides durch viele Uebung ausgebildet hast, so bitte ich dich, daß du hierin mit uns Hand anlegest und versuchest, irgend einen der Psalmen in ein Lied zu bringen, wie du hier ein Beispiel hast. Ich wollte aber, daß die neuen und höfischen Wörtlein wegblieben, damit die Worte für das Volk auf's einfachste und gewöhnlichste, doch zugleich lauter und geschickt gesagt, und der Sinn klar und ganz nach den Psalmen wiedergegeben werde. Hier muß man also die Freiheit haben, wenn man den Sinn gefaßt hat, den vorhandenen Ausdruck dahinten zu lassen und sich in

anderen, bequemeren Worten zu bewegen. Ich aber habe keine so hohe Gabe, daß ich das, was ich wünsche, selbst vermöchte" u. s. w.[215]

Diese Mahnung zum Liederdichten, die er auch an anderen Orten wiederholte, fand überall Anklang und rief eine große, lebhafte Thätigkeit auf diesem Gebiete hervor, so daß im Jahre 1535 Lieder in Hülle und Fülle vorhanden waren, gute und schlechte. „Es sind auch," schreibt Luther in diesem Jahre, „christliche Lieder durch andere zu dieser Zeit gemacht; weil derselben viele sind und zum mehrsten Theile nicht sonderlich viel taugen, habe ich sie nicht alle wollen in dieß Gesangbüchlein setzen, sondern die besten daraus geklaubet und sie hernach gesetzt." [216]

Inwieweit Luther sich selbst am Dichten neuer Lieder betheiligt habe, diese Frage können wir hier nur nebenbei berühren. Seine Thätigkeit in dieser Hinsicht scheint sich auf Uebersetzung, Ueberarbeitung, vielleicht auch Erweiterung alter geistlicher Lieder und auf die Bearbeitung einzelner Psalmen und Bibelstellen zu beschränken. Frei gedichtet hat er nur wenige Lieder, z. B. das: „Nun freut euch, liebe Christen gemein". Der Generalsuperintendent Bernhart scheint hier das Richtige zu treffen, wenn er schreibt: „Es ist sonnenklar zu erweisen, daß kein einziges Gesangbuch von Luther herausgegeben worden, wo nicht von anderen Lieder dabei waren, und Luthers eigene wenige Lieder auszusuchen, ist eine lautere Unmöglichkeit, da die ältesten Originalien fehlen, auch sein Name bei vielen Gesängen stund, die offenbar älter waren, als Luther selbst. Sein Name wurde beigesetzt, weil er sie aufgenommen, gesammelt und herausgegeben hat. . . . . Gewinnsüchtige Buchdrucker haben seinen Namen den Liedern, so sie herausgaben und mit anderen vermehrten, häufig beigesetzt, um ihrer Waare desto besseren und schleunigeren Absatz zu verschaffen."

Um die neugedichteten Lieder mit Melodien zu versehen, setzte Luther sich in Verbindung mit dem kurfürstlich sächsischen

Kapellmeister Konrad Rupff und dem Sängermeister Johann Walther in Torgau. In Gemeinschaft mit ihnen suchte er dann aus dem gregorianischen Choral oder aus dem alten geistlichen und weltlichen Volksgesange passende Melodien zusammenzustellen und sie den neuen Liedern anzueignen, wie oben gezeigt worden ist.

Doch nicht allein für den Volksgesang, auch für den Kunstgesang in der neuen Kirche war Luther sehr besorgt. Auf sein Betreiben gab Walther im Jahre 1524 das erste mehrstimmige Gesangbuch heraus. Es enthält 32 deutsche und 5 lateinische Gesänge zu vier Stimmen. Sie waren nicht für das Volk bestimmt, sondern „zur Uebung der Jugend und für die Gelehrten". Die Melodie der Lieder (cantus firmus) liegt im Tenor, die übrigen Stimmen contrapunktiren in der zur damaligen Zeit üblichen Manier.

Ueber den Werth dieser Compositionen lassen wir einen gründlichen Kenner derselben, Otto Kade, reden; er sagt: „Walthers Tonsatz der ersten Zeit zeigt größtentheils eine dürre Harmonie, steife Melodik, sterilen Contrapunkt mit mangelhaftem, bisweilen leerem Symphonismus; selten dürfte derselbe uns einen Genuß gewähren, der über das Interesse hinausgeht. . . . . Seine späteren Tonsätze von 1551 zeigen, obwohl Walther über seine geistige Begabung nicht hinauskam, doch überall einen Fortschritt in veredelter, flüssiger Harmonie, in geschmeidigerer Melodik, in einer bisweilen sehr sinnreich, prachtvoll ausgearbeiteten Stimmenverbindung und in dem sichtbaren Streben nach innerer rhythmischer Gliederung. Auch die in den ersten Ausgaben stark vernachlässigte Textstellung wird geregelter und sorgfältiger." Bei Walther vermißt Kade jene Ergebnisse und Früchte, welche sich durch Behandlung weltlicher Tonsätze für den geistlichen Tonsatz fast bei allen denjenigen Tonsetzern ergeben, die wenigstens theilweise mit dem weltlichen Liede und dem Madrigale sich beschäftigen, nämlich: Geschmeidigkeit und Elasticität in der Stimmführung, freiere Beweglichkeit in der

Harmonie und endlich seine rhythmische Anordnung und Gliederung [217].

Ein anderer Tonsetzer, mit welchem Luther Verkehr hatte, von dem aber nicht nachgewiesen werden kann, daß er protestantischer Tonsetzer war, ist der Schweizer L. Senfl, ein Schüler Isaaks und nach dem Tode seines Lehrers (1518) Nachfolger im Amte desselben als symphonista regis am Hofe des Kaisers Maximilian. Im Jahre 1526 wurde er von dem kunstliebenden Herzog Wilhelm von Bayern an die Hofkapelle nach München berufen. Hier verblieb er bis zu seinem Tode im Jahre 1556. Ambros [218] nennt ihn „eine durchaus geniale Natur, einen Meister, der einen erstaunlichen Phantasiereichthum und die vollkommenste Durchbildung besaß; der alle Mittel seiner Kunst kennt und das Schwierigste mit leichter und sicherer Hand beherrscht". Luther interessirte sich sehr für diesen Meister und schrieb ihm von Koburg aus einen Brief, den wir, weil er sehr interessant ist, aus dem Lateinischen übersetzt haben:

An den Musiker L. Senfl!

Gnade und Friede in Christo. Obgleich mein Name so verhaßt ist, daß ich befürchten muß, es könne ein Brief, den ich an Dich, bester Ludwig, absende, nicht an seine Adresse gelangen und von Dir nicht gelesen werden, so wird doch diese meine Sorge zurückgedrängt durch die Liebe zur Musik, mit der ich Dich von Gott geschmückt und begabt weiß. Diese Liebe macht mir auch Hoffnung, es werde mein Schreiben Dir nicht gefährlich werden.

Wer sollte denn auch selbst in der Türkei es tadeln, wenn jemand Kunstliebhaber ist und den Künstler lobt! Lobe und achte ich doch selbst Deine bayerischen Herzoge (obgleich sie mir gerade nicht gewogen sind) vor allen anderen in vorzüglicher Weise, eben weil sie die Musik so fördern und ehren. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß in den Herzen, welche von der Musik gerührt werden, viele Keime schöner Tugenden ver-

borgen sind. Jene aber, welche die Musik kalt läßt, scheinen mir die meiste Aehnlichkeit mit Blöcken und Steinen zu haben. Ist doch auch den bösen Geistern die Musik verhaßt und unerträglich.

Ich bin ganz der Ansicht und scheue auch nicht, sie offen auszusprechen, daß es nach der Theologie keine Kunst gibt, die der Musik gleichgestellt werden könnte, weil sie allein nach der Theologie das uns gewährt, was sonst nur die Theologie allein zu gewähren imstande ist: Ruhe und Freude des Herzens. Ein offenkundiger Beweis für diese Behauptung ist, daß der Teufel, der Urheber trauriger Sorgen und ruheloser Kümmernisse, vor dem Klange der Musik fast ebensosehr flieht, wie vor dem Worte Gottes (Theologia). Das ist der Grund, weßhalb die Propheten sich keiner Kunst so sehr bedienten, wie der Musik. Indem sie nämlich zu ihrer Theologie nicht die Geometrie, Arithmetik und Astronomie, sondern die Musik hinzuzogen, verknüpften sie Theologie und Musik auf das engste miteinander und verkündeten die Wahrheit in Psalmen und Gesängen. Doch wozu lobe ich jetzt die Musik! Was versuche ich auf einem so winzigen Blatte eine so große Sache zu schildern oder vielmehr zu entstellen! Indessen mein Herz ist ganz voll davon und strömt fast über, weil die Musik es ist, welche mich so oft erquickt und von großen Beschwerden befreit hat.

Nach dieser Abschweifung wende ich mich wieder an Dich, und bitte Dich, wenn Du etwa ein Exemplar von dem Gesange hast: „In pace in idipsum“, so besorge mir gefälligst eine Copie davon. Die Melodie dieses Gesanges hat mich von Jugend an erfreut und jetzt thut sie es um so mehr, da ich den Text verstehe. Eine mehrstimmige Bearbeitung dieser Antiphon kenne ich noch nicht. Ich will Dir aber nicht die Arbeit aufbürden, diesen Gesang neu zu componiren; sondern ich setze voraus, daß Du ihn schon einmal componirt hast. Fürwahr, ich glaube, daß mein Leben bald zu Ende geht. Die Welt haßt mich und kann mich nicht leiden; mich hingegen ekelt die

Welt an, ich verachte sie. Deßhalb habe ich bereits angefangen, diese Antiphon häufiger zu singen und wünsche dieselbe für mehrere Stimmen componirt zu hören. Weil ich aber nicht wissen kann, ob Du sie besitzest oder kennst, schicke ich sie anbei in Noten aufgeschrieben. Du kannst sie, wenn Du willst, auch nach meinem Tode componiren. Der Herr Jesus sei mit dir in Ewigkeit. Amen. Entschuldige meine Kühnheit und Weitläufigkeit. Grüße mir respektvoll den ganzen Musikchor.

Koburg, den 4. October 1530 [219].

Wollen wir schließlich die Stellung Luthers in der Musikgeschichte noch einmal kurz präcisiren, so müssen wir sagen: Luther war nicht bloß ein großer Freund und Liebhaber der Musik, er war auch in der praktischen Ausübung derselben, in Gesang und Spiel wohl erfahren und dazu ein feiner Kunstkenner, wie sein Urtheil über den berühmten Componisten Josquin de Prés beweist. Um die Genialität und die vollendete Technik dieses Meisters zu charakterisiren, sagt er: „Josquin ist der Noten Meister, die haben's machen müssen, wie er wollte; die anderen Componisten müssen's machen, wie die Noten es haben wollen."

Als Componist und Erfinder von Liedermelodien kann Luther nicht gelten und er hat infolge dessen auf die weitere Entwicklung der musikalischen Kunst an sich keinen Einfluß ausgeübt. Seine Thätigkeit in dieser Hinsicht: Zusammenstellen und Anpassen älterer Melodien auf neue Texte, ist die eines geistreichen Dilettanten.

Wohl hat er seinen Anhängern einen der neuen Lehre conformen liturgischen Gesang verschafft. Neben den alten lateinischen Choralgesang stellte er als gleichberechtigt das deutsche Kirchenlied. Dieß brauchte aber nicht erst von ihm geschaffen zu werden; sondern es war in der katholischen Kirche als ein neben dem gregorianischen Choral geduldeter, außerliturgischer Gesang bereits vorhanden. An diesen überlieferten

Gesang anknüpfend, war Luther unermüdlich thätig, das Kirchenlied im Sinne der neuen Lehre weiter auszubilden, umzugestalten und im Volke zu verbreiten.

IX.

Der mehrstimmige Kunstgesang vor der Reformation.

„Die erste große Epoche der deutschen Musik datirt von Luther an"[220], und: „Erst seit der Reformation kann von deutscher Musik die Rede sein, obgleich schon früher einzelne gelehrte Männer Versuche im Contrapunkt gemacht hatten"[221], sind Vorurtheile, denen man vielfach in den Handbüchern der Musikgeschichte begegnet. Der eine schreibt dem andern diese Phrase nach, und bekanntlich haben Phrasen ein zähes Leben. Wie wir bereits eine ähnliche Behauptung: „Luther ist der Erfinder des deutschen Kirchenliedes", beleuchtet und gewürdigt haben, so mag die folgende Darstellung, welche in leichtem Ueberblicke die Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges in Deutschland uns vorführen soll, die Haltlosigkeit der genannten Behauptungen beweisen.

Wenn wir von den ersten, unbeholfenen Versuchen des mehrstimmigen Gesanges (Organum, Diaphonie), welche in Quinten-, Quarten- und Octavenparallelen einen gegebenen Gesang (cantus firmus) begleiteten, absehen, so finden wir in Deutschland zunächst durch Franco von Köln (vgl. S. 86), der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebte, eine Theorie des mehrstimmigen Gesanges ausgebildet. Der belgische Musikforscher Edmund de Coussemaker sagt uns in einer Abhandlung über die Harmonisten des 14. Jahrhunderts, daß wir in dieser Zeit bereits harmonischen Tonverbindungen begegnen, deren Entstehen man bisher in viel spätere Zeiten versetzte. Als Componisten führt er an: Heinrich Heßmann von Straßburg, Heinrich von Freiburg, Zeltenpferd, Heinrich von Laufenburg, Ni-

colas von Merqs, alles Künstler, deren Namen und Compositionen uns überliefert sind. Damit stimmt überein die Notiz der Frankfurter Chronik zum Jahre 1360: „Die Musik ist erweitert und bereichert worden, denn neue Sänger kommen auf und Componisten wie Figuristen haben begonnen, andere Weisen zu gebrauchen.“ [222]

Auch die mehrstimmigen Tonsätze des Locheimer Liederbuches, dessen Inhalt der Herausgeber Arnold in die Jahre 1390 bis 1420 setzt, weisen einen ziemlich entwickelten Kunststil auf. Unter den sieben mehrstimmigen Stücken sind namentlich die Sätze 15, 17 und 18 in correctester Abschrift uns überliefert worden. Der Tenor bildet die melodieführende Stimme (cantus firmus). Der Contratenor, welcher derselben Stimmgattung angehört, bildet die Gegenstimme. Der Discant, einer anderen Stimmgattung angehörend, umspielt gleichsam in kürzeren Noten und melismatischen Figuren die beiden Tenorstimmen. „Diese Dreistimmigkeit,“ sagt Arnold, „beruht auf einer durchaus künstlerischen Idee; die auf den Gegentenor sich stützende und vom Discant umspielte Melodie gibt einigermaßen das Bild der auf schwankendem Stempel sich wiegenden und vom bunten Schmetterling umflatterten Lilie.“ Wir dürfen hier natürlich nicht an moderne dreistimmige Lieder denken, in denen nur eine Stimme Melodie hat und die übrigen die harmonischen Accorde dazu liefern. In den vorliegenden Tonsätzen hat jede Stimme Melodie (der Tenor den cantus firmus); und die Harmonie ist erst in zweiter Linie das Produkt der zunächst beabsichtigten unabhängigen Melodieführungen. Die drei genannten Compositionen haben im Tenor als cantus firmus die Melodien von Volksliedern, und die ganze Factur macht, wie Arnold weiter bemerkt, auf uns den Eindruck, „als müßte eine durch Jahrhunderte stetig entwickelte Kunstübung vorangegangen sein, bevor man zu einer solchen Sicherheit und Abrundung gelangen konnte, wie sie diese Sätze innerhalb der einmal gegebenen Grenzen aufweisen“ [223].

Im folgenden 15. Jahrhunderte blühte in Deutschland bereits das Orgelspiel, denn im Jahre 1445 erhielt Bernhard, mit dem Beinamen der Deutsche, der nach den Lobsprüchen seiner Zeitgenossen ein berühmter Spieler gewesen sein muß, seine Anstellung als Organist an der St.-Marcuskirche in Venedig. Zu derselben Zeit lebte auch ein bedeutender deutscher Contrapunktist Godendach (Bonadies), später Karmelitermönch in Italien und Lehrer des berühmten Franchinus Gafor.

Unter Adam von Fulda, der im Jahre 1490 seinen Tractat über Musik vollendete (vgl. S. 96), und dessen Motette: O vera lux et gloria, in ganz Deutschland verbreitet war, machte sich der Einfluß der niederländischen Schule bedeutend fühlbar. Diese hatte es sich zur Aufgabe gestellt, die Kunst des mehrstimmigen Satzes der höchsten technischen Vollendung entgegenzuführen, in der sogenannten Contrapunktik, d. h. in der Kunst, einer gegebenen Melodie (cantus firmus) eine oder mehrere andere Nebenmelodien gegenüberzustellen und zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen. Diese Nebenmelodien bildete man vielfach in der Weise, daß man die Nebenstimmen die Hauptmelodie Note für Note nachahmen ließ.

Man nannte dieß: strenge Nachahmung (fuga). Um aber mehr Abwechslung zu haben, veränderte man bei der Nachahmung die Hauptmelodie für die Nebenstimmen, und zwar so, daß man die Noten der Hauptmelodie verkleinerte (Diminution), oder vergrößerte (Augmentation), oder daß man die Hauptmelodie selbst länger machte durch Hinzufügung von Noten, oder kürzer, durch Weglassung derselben; ferner machte man die steigenden Gänge der Hauptmelodie zu fallenden, und umgekehrt die fallenden zu steigenden; bisweilen kehrte man auch die Hauptmelodie um und ließ sie von einer Nebenstimme rückwärts singen u. s. w.

Aus einer Hauptmelodie ließen sich also durch die Nachahmungsformen die Nebenmelodien des mehrstimmigen Satzes entwickeln. Diese Einheit in der Mannigfaltigkeit wollten die

Tonsetzer auch äußerlich darstellen. Sie schrieben also die mehrstimmige Composition nicht in Noten nieder, sondern setzten nur die Hauptmelodie hin und gaben dann durch beigesetzte Zeichen und Sprüche an, wie die Nebenmelodien zu bilden seien und wann sie einzutreten hätten. Diese Regeln (Canons) waren bisweilen sehr dunkel gefaßt und in Sprüchwörter, Bibelstellen u. s. w. eingekleidet. Z. B. Cancriza (Krebsgesang): Singe von rückwärts nach vorne. Clama ne cesses: Laß alle Pausen weg. Trinitatem in unitate veneremur: Aus einer Stimme sollen drei gebildet werden u. s. w. Bei der consequenten Durchführung dieser Nachahmungsformen kam der Text meistens schlecht weg, er wurde vielfach als reine Nebensache behandelt.

Dagegen eifert nun Adam in seinem Tractate. Er sagt: „Unter den Componisten ist es jetzt sehr in Schwung gekommen, canonische Gesänge anzufertigen. Einige glauben, hierin beruhe das ganze Wesen der Kunst. Narren glauben den Narren, der eine sucht den andern zu übertreffen und in den Schatten zu stellen. Dabei gerathen die meisten aber so sehr in's Dunkle, daß sie selbst bei hellem Mittag nicht mehr sehen können. Sie bedienen sich fremder Worte und unmusikalischer Ausdrücke, verwenden viele Zeit auf einen unfruchtbaren Gegenstand und stellen ihre geringe Phantasie zur Schau, indem sie, statt den Canon richtig hinzuschreiben, allerlei Verse zum besten geben." „Wenn jemand canonische Gesänge anfertigen will," fährt er an einer anderen Stelle fort, „dann soll er sich bestreben, mehr verständlich als dunkel zu schreiben, und nicht unterlassen, das, was er in seinem Scharfsinn erfunden hat, sich vorsingen zu lassen. Diejenigen, welche das Räthselhafte und Unverständliche lieben, machen sich bei erfahrenen Leuten lächerlich, weil selten die dunkeln Compositionen ohne Fehler sind." [224]

So brach sich also in Deutschland im Gegensatze zur niederländischen Schule eine Richtung Bahn, welche nicht so sehr in der formellen Technik des Contrapunktes: in Künsteleien und

versteckten Räthselcanons sich versuchte; sondern vielmehr darauf ausgieng, schöne Melodien zu erfinden, und diese im mehrstimmigen Satze zu einem ausdrucksvollen, harmonischen Ganzen zu vereinigen. Die deutschen Meister verstanden ebenfalls ihren Contrapunkt, wenn auch nicht in der Vollendung, wie die Niederländer; aber sie verschmähten es, denselben als Zweck ihrer Composition und letztere als ein Versuchsfeld der Technik zu betrachten. Sie benutzten ihn vielmehr als Mittel zum Zweck. Sie wollten vor allen Dingen in ihren Compositionen etwas ausdrücken. Aus diesem Grunde entwickelte sich in Deutschland das deutsche Lied in Melodie und mehrstimmiger Bearbeitung zu einer Vollkommenheit, die wir bewundern müssen. Engster Anschluß an das Wort in der Melodie und engster Anschluß an die Melodie im mehrstimmigen Satze galt den deutschen Tonsetzern als Hauptregel. Deßhalb verlegten sie sich auch weniger auf die Composition von Messen, wie das die Niederländer thaten, sondern mehr auf Hymnen und Lieder. In den Meßgesängen trat ja vielfach, wie z. B. im Kyrie eleison, der Text in den Hintergrund und bot so der musikalischen Bearbeitung viel Raum für die Durchführung der Nachahmungsformen. Der Text war dabei so sehr Nebensache, daß manche Componisten es nicht für der Mühe werth hielten, denselben auf die Noten zu vertheilen, sondern dieß den Sängern überließen.

Indessen darf nicht übersehen werden, daß die Bestrebungen der niederländischen Schule, alle Mittel zur Ausbildung des künstlichen harmonischen Satzes ausfindig zu machen, den Grund legten zu der vollendeten Handhabung der Kunst durch Palestrina in Italien, Isaak, Orlandus de Lassus und andere in Deutschland.

Gehen wir nun nach diesen einleitenden Worten dazu über, die deutschen Tonsetzer vor der Reformation aufzuzählen, so müssen wir mit Isaak, dem „deutschen Orpheus im Zeitalter Maximilians I.“, beginnen. Einer alten Tradition zu-

folge soll er in Prag geboren sein. Deßhalb geben ihm die Geschichtschreiber vielfach den Beinamen: Germanus oder Tedesco. Um das Jahr 1488 war er Kapellmeister an der Kirche St. Giovanni in Florenz und zugleich Hauslehrer wie Geschäftsträger Maximilians bei Lorenzo von Medici. Am Hofe dieses kunstliebenden Fürsten hatte sich bereits im Jahre 1480 eine Harmonieschule von 15 Mitgliedern gebildet, darunter der berühmte Organist und Orgelbauer Antonio Squarcialupi. Lorenzo dichtete selbst im verschiedensten Genre: Carnevalslieder wie Hymnen, und Isaak setzte dieselben in Musik[225]. Von Florenz aus an den Hof Maximilians berufen, erhielt er hier den Posten eines „symphonista regis“ und starb als solcher im Jahre 1517 oder 1518.

Glarean, ein Zeitgenosse, spendet den Compositionen Isaaks großes Lob. Er meint, seine Kirchenmusik zeichne sich aus durch Hoheit wie durch natürliche Kraft, deßhalb stellt er sie bedeutend höher als die Arbeiten der Zeitgenossen, obwohl er zugestehen muß, daß sich hin und wieder Härten darin vorfinden. Dann rühmt er die ungemeine Productivität des Meisters, der so viele Compositionen geliefert habe, daß man sie kaum zählen könne[226].

Der Stil Isaaks weist die Eigenthümlichkeiten der niederländischen, italienischen und deutschen Schule auf. Während seine Messen und Motetten die niederländische Schulung, aber meistens in gutem Sinne, zeigen, tragen seine italienischen Gesänge den madrigalesken, an die Poesie sich anlehnenden, leichten und anmuthigen Stil der Italiener. Echt deutschen Gepräges sind seine deutschen Lieder. Weltbekannt ist sein vierstimmiges „Innsbruck ich muß dich lassen“, dessen herrliche Melodie später in kirchlichen Gebrauch übergieng[227]. „Ein Juwel von unschätzbarem Werthe,“ sagt Ambros, „bleibt das Lied: ‚Mein Freud allein in aller Welt‘. Alles, was im deutschen Gemüthe Zartes, Inniges, Herzliches leben mag, kommt hier zum Ausdruck. Es ist eines der schönsten Liebeslieder aller Zeiten;

die Melodie vom herrlichsten Flusse und wunderbarer Wärme der Empfindung zieht sich äußerst schön durch die Stimmen. Tenor und Sopran singen wie im Duett, die anderen beiden Stimmen gehen zur Seite, ohne zur bloßen Begleitung herabzusinken." [228]

Ein anderes Lied: „Es hat ein Bauer ein Töchterlein", welches Forkel in seine Musikgeschichte aufgenommen hat [229], ist wieder ein Meisterwerk der Contrapunktik inbezug auf Klarheit der Melodie, fließende Harmonie und schönen, richtig markirten Rhythmus.

Ein Werk von staunenswerthem Umfange, eines der allerkostbarsten Denkmale musikalischer Vorzeit, das einen ganzen Schatz der lehrreichsten Muster für Studien des gregorianischen Chorals und des figurirten Contrapunktes in sich schließt, wie Proske bemerkt, ist die mehrstimmige Bearbeitung der Officien für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres nach dem kirchlichen cantus firmus unter dem Titel: Choralis Constantini, Nürnberg 1555 [230].

Ein Zeitgenosse des großen Isaak war der Componist Heinrich Finck, der in Warschau am Hofe der Könige von Polen, Johann Albrecht und Alexander († 1506), lebte. Nach dem Urtheile seines Großneffen Hermann Finck, der als tüchtiger Theoretiker und Componist in seiner Zeit bekannt war, zeichnete sich der Stil des Heinrich durch Genie und Schulung aus, litt aber nebenbei an Härten. Wir besitzen von ihm: Schöne auserlesene Lieder weltlichen und geistlichen Inhalts, Nürnberg 1536, und einen Band von 134 Hymnen, nach dem cantus firmus für vier Stimmen bearbeitet. Wittenberg 1542.

Berühmt durch seine zahlreichen Compositionen lateinischer Psalmen, Hymnen und Volkslieder ist ferner Thomas Stoltzer aus Schweidnitz in Schlesien, um das Jahr 1520 Kapellmeister am Hofe des Königs Ludwig von Ungarn.

Besonders vortrefflich in der Instrumentalmusik und nicht minder tüchtig in der Composition ist Paul Hofheimer

(1449—1537), aus Radstadt in den salzburger Alpen gebürtig und Organistenmeister bei Kaiser Maximilian I. Spießhammer, der Bibliothekar des Kaisers, nennt ihn den „Fürsten der Musiker", der seines Gleichen suche. Ottmar Luscinius, ein anderer Zeitgenosse, schreibt von ihm: „Seine Art und Weise zu componiren ist weder durch lange contrapunktische Ausführung widerwärtig, noch durch Kürze unbedeutend. Alle seine Arbeiten sind durchsichtig und verständlich. Nichts darin ist trocken und kalt und keiner wird des Anhörens jener wahrhaft engelgleichen Harmonie müde. Im Gegentheil, bei aller Harmoniefülle ist der Stil klar, feurig und kraftvoll. Seine bewunderungswürdige Fingerfertigkeit beeinträchtigt nicht die erhabene Majestät der Composition. Nicht bloß als fertiger Techniker wollte er erscheinen, sondern auch anmuthig und blumenreich. Und dieser Mann," schließt der Berichterstatter, „ist jetzt 30 Jahre im Amte und hat viele Collegen; aber bis heute hat sich noch niemand gefunden, der es ihm gleichthun könnte, geschweige denn ihn überträfe." Nach dieser Schilderung darf es uns nicht wundern, daß Kaiser Maximilian I. den Meister in den Adelsstand erhob, und der König Ladislaus von Ungarn ihn zum Ritter des goldenen Sporns machte[231]. Die verhältnißmäßig wenig bekannt gewordenen Compositionen Hofheimers: Motetten, deutsche Lieder, die in Musik gesetzten Oden des Horaz, Lautenstücke u. s. w., finden sich handschriftlich in fünf Bänden auf der Hofbibliothek in Wien.

Zum Theil noch Zeitgenosse des vorigen war Sixt Dietrich, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Konstanz lebte und vieles für den Kirchengebrauch componirte, so z. B. das Magnificat in den acht Kirchentönen, ferner 36 Antiphonen, Hymnen und deutsche Lieder mehrstimmig bearbeitete, während in Passau Leonard Paminger, † 1567, vier Bände lateinischer Kirchengesänge zu vier, fünf und sechs Stimmen verfaßte. „Die Liturgie des ganzen Kirchenjahres," sagt Proske, „findet sich in diesem Werke auf das erschöpfendste

behandelt, darunter die Harmonisirung der Psalmen in einer an Vollständigkeit grenzenden Durchführung, wie sie sonst nirgendwo vorhanden ist.“ [232]

Ein anderes großartiges Werk für den Kirchengebrauch: Die Lamentationen des Propheten Jesaias, bearbeitete nach dem cantus firmus des Chorals Stephan Mahu, wahrscheinlich Sänger in der Kapelle des nachmaligen Kaisers Ferdinand I. Die edle Würde und reine Empfindung des Ganzen, die durchsichtige Klarheit und der Wohlklang des Tonsatzes lassen den Meister nach der Meinung des Ambros wie einen Vorläufer Palestrina's erscheinen [233]. Auch seine weltlichen Lieder, von denen Forkel das: „Ein alt Mann“ abgedruckt hat, zeigen einen in der Kunst wohlgeübten Meister. „Ich bin völlig der Meinung,“ sagt der genannte Historiker, „daß dieses kleine Stück keiner Composition des 15. Jahrhunderts, wenn sie auch tausendmal mehr canonische Künste enthalten sollte, nachstehe, vielmehr den meisten vorgezogen zu werden verdiene, und als Product unseres Vaterlandes betrachtet, kann sie vorzüglich zum Beweise dienen, daß auch unsere ältesten Vorfahren schon etwas mehr als bloßen Fleiß hatten, und daß sie unter den übrigen europäischen Nationen nie die letzten waren, welche etwas gut zu machen wußten.“ [234]

Wir beschließen unseren Ueberblick, indem wir noch die beiden blinden Organistenmeister Konrad Paulmann und Arnold Schlick erwähnen. Der erstere, 1410 zu Nürnberg blind geboren, spielte fast alle Instrumente, z. B. Orgel, Laute, Geige, Flöte, Trompete, mit großer Virtuosität. Dabei war er auch in der Kunst des Contrapunktes und im gregorianischen Choralgesange gut bewandert. Als Organist an der St. Sebalduskirche in Nürnberg gelangte er bereits zu großer Berühmtheit. Von vielen Fürsten durch Gunstbezeugungen und Geschenke aller Art geehrt, folgte er schließlich dem Rufe des kunstsinnigen Bayernherzogs Albrecht III. und zog nach München, wo er 1473 als Organist an der Frauenkirche starb.

Sein im Jahre 1452 veröffentlichtes Fundamentum organisandi enthält eine Sammlung von Orgelstücken, die theils von ihm selbst, theils von andern, wie z. B. Georg von Putenheim, Wilhelm Legrant und Paumgärtner, componirt sind. „Die Sammlung liefert den Beweis," sagt Arnold, der Herausgeber derselben, „daß in Deutschland das Orgelspiel nicht allein bei einem Einzelnen, sondern bei einer ganzen Genossenschaft zu einer Zeit in Blüthe stand, wo man im übrigen Europa noch kaum eine Spur davon findet." [235]

Der andere berühmte Meister, Arnold Schlick, geboren um 1460, war am kurfürstlichen Hofe in Heidelberg angestellt und veröffentlichte im Jahre 1512 in Mainz eine Sammlung von mehrstimmigen Compositionen, die er für Orgel und Laute in Tabulatur (Notenschrift) gesetzt hatte [236].

Außer diesen genannten größeren Meistern ließe sich noch eine ganz bedeutende Reihe kleinerer Componisten aufführen, die vor der Reformation gelebt und gewirkt haben. Doch das Gesagte wird wohl genügend beweisen, daß wir die erste große Epoche deutscher Tonkunst zur Zeit, als die Reformation ihren Einfluß in musikalischer Hinsicht geltend machte, bereits hinter uns haben; und daß im Gegentheil um diese Zeit gerade „die deutsche Tonkunst ihr erstes Grab fand", ist leicht zu erklären.

Einen weiteren Beweis für unsere Behauptung werden wir liefern, indem wir die Geschichte der deutschen Tonkunst aus dem Zusammenhange mit der ganzen geistigen Entwicklung der Vergangenheit zu erklären versuchen.

In der deutschen Tonkunst des Mittelalters gelangt in mehr oder minder gewandter Form eine große Innigkeit der Empfindung zum Ausdruck. Kindliche Einfalt und Naturwahrheit, Kraft und Würde, oder auch Lieblichkeit und Anmuth, bilden neben tiefer Frömmigkeit die charakteristischen Merkmale der deutschen Musik. Diese Eigenschaften bringen den deutschen Stil mit dem Palestrina's und seiner Zeitgenossen in Berührung. Jedoch weist der letztere mehr ideale Hoheit,

überirdische Andacht in schönen und vollendeten Formen auf; während der deutsche Stil hohe Würde und tiefe Andacht oft in kräftigen und harten Formen bringt. Die deutschen Tonsetzer verlegten sich auch, wie wir bereits bemerkten, weniger auf die Ausbildung der Technik, sondern suchten in Melodie und Harmonie den Textinhalt zum lebendigen, seelenvollen Ausdruck zu bringen.

Eine ähnliche Richtung macht sich auch in der deutschen Theologie geltend. Nicht große Scholastiker, welche mit dialektischer Formgewandtheit ihre wirklichen oder imaginären Gegner zu Boden disputiren, treffen wir in Deutschland im 14. und 15. Jahrhundert an, sondern tiefe Mystiker, die mittelst frommer Beschaulichkeit in den Inhalt der christlichen Glaubenswahrheiten eindrangen und die Resultate ihrer Betrachtungen in tiefsinniger Auffassung der Mitwelt darboten. Ich erinnere nur an die Namen Tauler († 1361), Suso, genannt Amandus († 1365), und Thomas von Kempen († 1471).

Auch in der Poesie, Baukunst, Plastik und Malerei des deutschen Mittelalters offenbart sich die gleiche Richtung. Dieselbe jugendliche Anmuth, Zartheit und Naivetät, welche in den Poesien des deutschen Volkes sich kund gibt, zeigt sich auch in der Tonkunst, namentlich in dem herrlichen deutschen Liede und seiner mehrstimmigen Bearbeitung. Gehen wir zur Baukunst über, so fand der gothische Stil, „die Frucht der tieferen, gemüthvollen und poetisch verklärten Auffassung des Christenthums in der Architektur", ja gerade bei den Deutschen so lebhaften Anklang. Das deutsche Lied in seiner mehrstimmigen Bearbeitung ist gleichsam so ein gothischer Wunderbau. Die Melodie desselben ist das Fundament, auf welchem die felsenfeste Architektur des polyphonen Baues sich erhebt. Auf diesem Fundamente steigen die einzelnen Stimmen wie die himmelanstrebenden Pfeiler und Bogen in reicher Gliederung auf und ab, stützen und tragen sich gegenseitig, um sich schließlich zu einem wundervollen harmonischen Ganzen zu vereinigen.

Auch die Plastik und Sculptur der gothischen Periode in Deutschland zeigt neben Derbheit in der Form eine große Innigkeit der Empfindung. In ganz auffallender Weise ist dieß aber in der Malerei der Fall. Die Züge, welche wir an den Compositionen deutscher Tonsetzer als besonders charakteristisch hervorheben, tiefer inniger Ausdruck des Gemüthes, naive Anmuth und Lieblichkeit, gepaart mit schlichter Frömmigkeit, alles dieses finden wir bei den Malern der prager, nürnberger und kölner Schule wieder, und wie die deutschen Meister Wilhelm und Stephan in ihren Werken sich den Meistern der florentiner Schule Giotto und Fiesole nähern, ohne sie in der idealen Hoheit und Formvollendung zu erreichen, so steht die deutsche Tonkunst in Verwandtschaft mit dem Palestrina-Stil. Dasselbe, was unserem Auge sich darbietet im Anschauen jener herrlichen Bilder, empfindet unser Ohr beim Anhören der Compositionen jener Kunstepoche.

Der vorreformatorischen Kunst der Malerei und Musik ist ferner noch das gemeinsam, daß beide ihre Darstellungsobjecte größtentheils auf dem Gebiete des Kirchlichen suchen, und die glaubensvolle Hingabe an die Lehren und Traditionen der Kirche ist es, welche die Künstler in heilige Begeisterung versetzte und sie jene herrlichen Producte hervorbringen ließ, die wir jetzt nur anstaunen können.

Nicht das protestantische Princip des individuellen freien Denkens und Empfindens liegt hier zu grunde, sondern Erschöpfung des christlichen Gedankens innerhalb der von der Kirche gezogenen Schranken. Wohl schufen die Künstler nach individuellen Inspirationen, aber diese deckten sich mit der Anschauungsweise der Kirche. Dazu kam noch der strenge, objectivtypische Charakter der Form. Der Tonsetzer wie der Maler war Mitglied einer Corporation, Zunft oder Schule, deren traditionelle Technik er erlernt, und die ihm eine solide Grundlage bot, auf der er weiterbaute. Innerhalb dieser Grenzen, die dem Künstler gesteckt waren, und die er nach freiem Er-

messen sich selbst noch ziehen konnte, erstieg die Kunst der Töne und der Malerei jene glänzende Höhe, die beinahe im Lichte des Himmels zu enden schien.

So haben wir, ähnlich wie in der Architektur, Plastik und Malerei, auch in der Musik eine Kunst, die vorreformatorisch ist, und gerade diese Epoche ist eine wahrhaft große zu nennen.

Mit Recht sagt deßhalb Arnold, daß zur Zeit der Reformation die deutsche Tonkunst ihr erstes Grab fand, und begründet dieß folgendermaßen: „Während gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts die deutsche Tonkunst in voller Entfaltung stand, und von ausgezeichneten Tonsetzern, wie H. Isaak, H. Finck, St. Mahu, Th. Stoltzer, P. Hofheimer, B. Ducis, W. Greffinger, E. Lapicida u. a. m., gepflegt wurde, sank die Musik während der angeblichen Blüthezeit des Volksgesanges so sehr, daß schon in den Jahren 1539 und 1542 der Verfall vaterländischer Kunst von Fachmännern, wie G. Forster und G. Rhau, beklagt wurde. Und nun gar die Periode nach dieser angeblichen Blüthezeit! Nie lag in Deutschland die Tonkunst so sehr darnieder, als gerade in der Zeit von 1550—1570, während welcher auch nicht ein einziger Tonsetzer von Auszeichnung genannt werden kann, wo man sogar zum erstenmale genöthigt war, zum Auslande die Zuflucht zu nehmen, indem man Italiener, wie Ivo de Vento und A. Scandello, und Niederländer, wie M. Lemaistre und Roland de Lattre, an deutsche Höfe berief." [237]

Was hier von der Tonkunst gesagt wird, gilt auch von den übrigen Künsten, denn als in Deutschland die Reformation immer mehr sich ausbreitete, und die bisherige religiöse und politische Ordnung in ganz neue Bahnen getrieben wurde, gieng die eigentliche vaterländische Kunst für längere Zeit verloren. Die Nation, in zwei einander feindlich gegenüberstehende Hälften gespalten, gieng ihrer alten Kraft und Herrlichkeit verlustig, fiel fremden Ausbeutern anheim und verwickelte sich in schreckliche Bürgerkriege. Daß letztere der Entwicklung jeglicher

Kunst, mit Ausnahme der Kriegskunst, abhold sind, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Sehr schön stellt dieß der obengenannte Autor dar. Er macht einen Vergleich zwischen der Kunst beim Ausgange des Mittelalters und zur Zeit der Reformation:

„Wir befinden uns beim Ausgange des 14. Jahrhunderts. Der Riesendom des Katholicismus erglüht soeben im letzten Abendroth der untergehenden Sonne. Ein frischer Hauch zieht belebend durch die Welt; während die Burgen zerfallen, steigen die Städte zu nie geahntem Reichthum und Ansehen empor. Wetteifernd entstehen allenthalben gothische Wunderbaue und zu ihrer Ausschmückung Malerschulen und kunstreiche Werkstätten. Die deutsche Tonkunst entwindet sich den Banden des Romanismus (?) und die Mystik läßt ihre geheimnißvolle Passionsblume hervorsprießen. Alles fühlt sich in einem neuen Dasein höher emporgehoben; die Ufer des Rheins wiederhallen von frohen Gesängen und jeder Lenz bringt neue Lieder, wie die Limburger Chronik so anmuthend erzählt u. s. w. Und nun 150 Jahre später! Welch ein Bild des Aufruhrs und der Verwüstung stellt sich uns dar! Durch die Reformation ist eine Brandfackel unter das deutsche Volk geschleudert, die mit ihrer wilden Lohe alles zu verzehren sucht. Kirche und Staat erzittern in ihren Grundfesten und alles Bestehende droht aus den Fugen zu gehen, so daß jeder glaubt, das Ende aller Dinge sei hereingebrochen. Das sind keine Zeiten für die weichen Accente unseres Volksliedes" [238] und, fahren wir fort, keine Zeiten für die Entwicklung der Kunst. Sie fand damals ihr erstes Grab, indem man die bisherige Tradition verlor und später an ganz Neues anknüpfte. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, zu zeigen, wie unsere vaterländische Kunst nach den Schrecken des dreißigjährigen Krieges allmählich wieder auflebte; wie sie dann im Zeitalter Ludwigs XIV. in's Barocke verfiel; nur das Eine wollen wir noch erwähnen: Unsere Zeit ist es, welche den verlorenen Faden

wieder aufgefunden hat, sie knüpft wieder an jene herrliche mittelalterliche Kunstepoche an. So manches alte Bauwerk ersteht wieder in seiner ursprünglichen Pracht; Städte und Dörfer schmücken sich wieder mit stilvollen Tempeln, die eine würdige Wohnung des Allerhöchsten repräsentiren, und in diesen Tempeln entwickeln Malerei und Plastik ihre ganze Pracht, um mit würdigen Bildwerken dieselben auszuschmücken, hier erschallen wieder die altehrwürdigen Weisen des gregorianischen Chorals, die himmlisch-erhabenen Gesänge eines Palestrina und der alten deutschen Tonsetzer. Auch das alte deutsche Kirchenlied ist wieder zu Ehren und Ansehen gelangt. Deßhalb dürfen wir uns der Hoffnung hingeben, daß unsere vaterländische Kunst, welche die gute alte Tradition wieder aufgenommen hat, im Alten das Neue fortbilden und unter Verwerthung der Errungenschaften der neueren Zeit zu einer Entfaltung gelangen werde, welche abermals die Welt in Staunen zu setzen vermag.

Anmerkungen.

1 Tacitus, Germ. cap. 2.

2 Ebendas. cap 3.

3 Ebendas. Annales II, 98.

4 Ebendas. I, 65. Histor. V, 15.

5 Histor. IV, 18.

6 German. cap. 3. Barbit heißt Schildgesang, von dem altnordischen Wort bardhi = Schild. Die Sängerkaste der gallischen Barden hat hiermit nichts zu schaffen.

7 Binterim, Concilien II, 144.

8 Regino von Prüm, De synod. caus. I, 304.

9 Ebendas. I, 216 und 398.

10 W. Wackernagel, Kleinere Schriften. Leipzig 1872, S. 8.

11 Tac. Germ. 24. Wackernagel, Gesch. d. deutschen Literatur. 2. Aufl., S. 8 und 54.

12 De reb. Get. c. 4, 41 und 49.

13 Sid. Apollinaris, Epistol. I, 2.

14 Cassiodor., Ep. II, 41.

15 Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. 1. Aufl., Berlin 1866, S. 113.

16 Procop , Bell. Vand. II, 6.

17 Theganus, Vit. Ludov. c. 19.

18 Herr Eugen Westendorp aus Gent, jetzt in Elberfeld wohnhaft, theilte mir dieses Lied mit.

Die Melodie ist in Ziffernoten folgende:

4/4 1 | 1 1. 2 3. 2 | 1. 2 3. 4 5 𝄾 5.6 |
O vy-and wat valsch, hebt gy in uw ge-dacht! O

7 7. 8 5. 8 | 5. 4 3. 4 5 𝄾 5 |
vliet, weet gy niet, de leeuw is op - ge - wakd! Hy

5. 5 6. 7 8. 5 | 5. ♭6 5. 4 3 𝄽 |
brie-schemt en ver-scheurt, zyn kuyl word nu uw graf,

4 5. ♭6 ♭6 5 4 3 | 2 5 1 𝄽 |
en't wal-sche vlees is voor de vlaem-sche raef.

1 2 3 4 5 6 7 8
Die Tonleiter ist folgende: d e f g a h c d (dorisch).

Die einfache Ziffer bezeichnet eine Viertelnote, die, welche einen Punkt über sich hat, eine Achtelnote; zwei Punkte eine Sechzehntelnote.

[19] Krafft, W., Anfänge der christl. Kirche bei den germ. Völkern. Berlin 1854. I, 273.

[20] Vgl. Notker, de octo tonis, in Gerbert, Scriptores I, 97, wo als Beispiel die Antiphon Cum fabricator mundi angeführt wird. Thimus, A. v., Harmonikale Symbolik. Köln 1868. I, 289.

[21] Joh. de Muris, Summa musicae c. III, in Gerbert, Script. III, 197.

[22] Oddo Cluniac. bei Gerbert, Script. I, 275. Vgl. auch Bäumker, Hist. Notizen über den ambrosianischen Gesang in der „Cäcilia". New-York 1879, S. 67. Diatonisch heißt ein Gesang, wenn er nur die fünf ganzen und zwei halben Tonstufen der Tonleiter enthält und sonst keine Halbtöne zuläßt. Die folgenden acht Töne siehe im Tractat Alcuins (VIII. Jahrhundert). Gerbert, Scriptores I, 26. Die griechischen Namen finden sich bei Notker (Gerbert a. a. O. I, 98) und Hucbald (das. I, 128), aber in anderer Reihenfolge: hypodorisch, hypophrygisch, hypolydisch, dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch, hypermixolydisch. Das letztere, die Octav des Hypodorischen, führt Hucbald auf Ptolemäus zurück (das. I, 127). Bald ließ man dieses als überflüssig fallen und nannte den Plagalton des IV. authentischen Tones (g—g) nach Analogie der übrigen Plagaltöne hypomixolydisch (d—d). So Guido von Châlis im 12. Jahrh. (de Coussemaker, Scriptores II, 163. von Thimus a. a. O. I, 370).

[23] Köffing, Liturg. Erklärung der heiligen Messe. 3. Aufl., Regensburg 1869, S. 181.

[24] Le Brun, Explication de la Messe. Liège 1778, tom. III, p. 228.

[25] Beda, Hist. Angl. I, 27; Greg. Epist. XI, 64; Joh. Diaconus, Vita S. Greg. II, 37.

[26] Tremulae vel vinnulae, collisibiles vel secabiles voces lautet der Urtext. Vita Carol. M. per Monachum Engolismensem in Forkel, Allg. Gesch. d. Musik. Leipzig 1801, II, 209.

[27] Vgl. Aribo Scholasticus S. 86.

[28] Joh. Diaconus, Vita s. Greg. c. 6.

[29] Gerbert, De cantu et musica sacra. S. Blasien 1774, I, 263.

[30] P. Diaconus, lib. d. Episc. Metens. in Pertz, Mon. II, 260. Morem atque ordinem Romanae ecclesiae servare praecepit. Quod usque ad id tempus in Metensi ecclesia factum minime fuit. Chrodegangi Regula in Conc. Germ. von Schannat und Hartzheim I, 111.

[31] Coussemaker, E. de, Histoire de l'harmonie au moyen-âge, p. 95.

[32] Lateinisch bei Gerbert, de cant. et mus. sacr. I, 267.

[33] Concilien II, 303.

[34] So Alcuin. Gerbert, de cant. I, 277.

[35] Monachus S. Gallensis I, 18.

[36] Ebendas. I, 8.

[37] Citat aus Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens. Einsiedeln 1858, S. 3.

[38] Mon. S. Gallensis II, 7.

[39] Einhard's Jahrbücher ed. Abel, S. 152; sodann Ambros, Gesch. d. Musik. 2. Aufl. II, 205.

[40] Siegebert, Chron. ad a. 790. Binterim, Conc. II, 247 u. 249.

[41] Ebendas. 449 und 454.

[42] Ebendas. 247.

[43] Schannat und Hartzheim, Conc. I, 378 u. 511.

[44] Siegebert, Chron. ad a. 774.

[45] Mon. S. Gall. cap. X.

[46] Auf Stephan III. (768—772) folgte Hadrian (772—795) und dann Leo III. (795—816).

[47] Der Ausdruck medtina (Mette) kommt auch in einer Beichtformel Alcuins vor. Binterim, Concilien II, 270.

[48] Gregor † 604.

[49] Vgl. Anm. 26.

[50] Ekkehart, Vita s. Notkeri in Goldast, Rer. alam. Scriptores I, 359.

[51] Cap. Dom. dat. a. 805 ad Theodonis villam. Schannat, Conc. I, 388.

[52] Chronik Landulfs II, 1.

[53] Trithemius, Vita Rhab. Mauri I, c. 3.

[54] Citat aus Kehrein, Gesch. der Erziehung und des Unterrichtes. 6. Aufl., Paderborn 1880, S. 90.

[55] Ekkehardi Prologus in vit. s. Notkeri in Goldast I, 353.

[56] Ekkehart, Casus s. Galli IV, 47.

[57] Aug. Enarratio in psalmos. Ps. 32, conc. 1.

[58] De expositione missae c. 10.

[59] Wolf, Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841, S. 102.

[60] Coussemaker, E. de, L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles. Paris 1865, p. 211.

[61] Die deutsche Uebersetzung mit einer Melodie, welche der Notker'schen nachgebildet ist, stammt aus dem 14. Jahrhundert. Vgl. F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877, Nr. 648.

[62] Schannat a. a. O. IV, 124.

[63] Andere führen Notker Labeo als den Verfasser an. Gerbert, Script. I, 95—102. Notker stellt eine Reihe von 16 Tönen auf, die er mit folgenden Buchstaben bezeichnet:

E F G A B C D E F G A B C D E F.

Nach unserer Schrift:

G A H c d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$.

Der I. und II. Kirchenton hat die Finalis B (d); der III. und IV. C (e); der V. und VI. D (f); der VII. und VIII. E (g).

[64] Lateinisch bei Goldast, Script. I, 383.

[65] Ekkehart, Cas. S. Galli III, 34.

[66] Das. III, 34. 40. 46.

[67] Gerbert, Scriptores I, 9—14.

[68] Chron. ad a. 899.

[69] Marx, Gesch. d. Erzstiftes Trier II, 253.

[70] Fétis in seiner Biographie universelle, 2. Aufl., Bd. VII, S. 198, und Coussemaker in: Scriptorum de musica medii aevi tom. II, p. 6 irren, wenn sie St. Martin und St. Maximin für ein und dasselbe Kloster halten.

[71] Gerbert, Scriptores I, 230—247.

[72] Vgl. dazu die interessanten Bemerkungen des A. v. Thimus, Harmonikale Symbolik II, 190.

[73] An dieser Stelle ist bei Gerbert I, 236, statt canere, carere zu lesen.

[74] Scriptor. tom. II, p. 3—73.

[75] Lateinisch in Migne, Patrologia tom. 132, p. 710.

[76] Der Gebrauch, daß Schüler ihren Lehrern derartige Geschenke machten und die Lehrer nach ihrem Gutdünken darüber verfügen konnten, war damals gäng und gebe unter den Mönchen. Mabillon, Acta Benedict. II, 710.

[77] Migne, Patrol. tom. 132, p. 816.

[78] Das. S. 1050.

[79] In Gerbert, Script. tom. I, 103—229, ferner in Coussemaker, Script. II, 74, ein Bruchstück der Musica enchiriadis; ein anderes in den Monatsheften für Musikgeschichte 1875, S. 45; in Migne, Patrologia, Bd. 132: De harmonica institutione und Musica enchiriadis.

[80] Bd. 132, S. 817 ff.

[81] Wackernagel, W., Gesch. d. deutsch. Lit. 2. Aufl., S. 85.

[82] Eine Abbildung dieser Zeichen bringt jede Musikgeschichte, u. A.: Krieger, F., Die katholische Kirchenmusik. Freiburg 1872, S. 94; ferner Gerbert in Script. I, 155.

[83] Gerbert, Script. I, 154. Schlecht, R, Musica enchiriadis von Hucbald. Kap. VI. und VII. in den Monatsheften für Musikgeschichte. 1874, S. 173 ff.

[84] Das. 1875, S. 47.

[85] Gerbert, Script. I, 166 u. 188.

[86] Geschichte der europäisch-abendl. Musik. 2. Aufl., S. 18.

[87] Des A. M. S. Boëtius fünf Bücher über Musik übersetzt. Leipzig 1872, p. XXIX.

[88] Harmonikale Symbolik I, 262.

[89] Wackernagel a. a. O. S. 68.

[90] Scriptores II, 62—124.

[91] Vgl. Brambach, W., Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter etc., mit einer Wiederherstellung der Musiktheorie Berno's von der Reichenau. Leipzig, B. G. Teubner, 1881, S. 40. Ein Facsimile des Tonarius steht in Essai sur la tradition du chant ecclésiastique. Toulouse 1867.

[92] In der Darstellung der Lehre Berno's habe ich, statt der langen griechischen Namen der Töne, die moderne Buchstabenbezeichnung angewandt.

[93] Chron. Hirs. tom. I, p. 160.

[94] Biographie universelle I, 378.

[95] Siehe Gerbert, Script. II, 117 und Schubiger, Sängerschule St. Gallens. S. 83.

[96] Vita seu elogium Hermanni Contracti a Bertholdo in Ussermanns Chronik. Bd. I, S. 245.

[97] Gerbert, Script. II, 125—149.

[98] Nicht wie Gerbert a. a. O. S. 149 meint: ohne Punkt lange und mit Punkt kurze Noten.

[99] Schubiger a. a. O. Anhang Nr. 46 u. 47.

[100] A. a. O. S. 84. Wir erwähnen noch an dieser Stelle den Tractat des Aldeboldus, Bischof von Utrecht und Kanzler Heinrichs II. († 1027), über „die Bestimmung der Consonanzen und die Theilung des Monochords" (Gerbert I, 303—312).

[101] Gerbert, Script. II, 230—265. Marx sagt in seiner Geschichte des Erzstiftes Trier, Band II, S. 182: Johannes sei von 1047—1065 Vorsteher der berühmten Klosterschule in Trier gewesen und habe verschiedene Schriften verfaßt; durch Kenntnisse in der Musik habe er sich besonders ausgezeichnet, viele Gesänge und Sequenzen (Prosen) gedichtet und Melodien dazu componirt. Unsern Tractat nennt er nicht.

[102] Die Alten nannten den Ton, welchen wir jetzt mit h bezeichnen, b.

[103] Micrologus cap. 8. Gerb. Script. II, 8.

[104] Daselbst cap. 17. Gerbert II, 19 und 257.

[105] Consuetudines Hirsaugienses; Philosophicarum et astronomicarum institutionum libri III, und De horologio.

[106] Gerbert, Script. II, 154—182.

[107] Notitia duorum codicum musicalium. Nürnberg 1801.

[108] Gerbert, Script. II, 183—196.

[109] Daselbst 197—230.

[110] Coussemaker, Script. I, 342.

[111] Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge. Pag. 144 u. 147.

[112] Biographie universelle III, 314.

[113] Gesch. der europ.-abendl. Musik a. a. O. S. 30.

[114] Lacomblet, Archiv II, 124; ferner: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein. 1867, S. 321. Der Lüttticher Mathematiker Franco aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts hat mit unserm nur den Namen gemein.

[115] Gerbert, Script. III, 1—16, und Coussemaker, Script. I, 117—136; ferner: Bellermann, H., Franc. de Col. Artis cantus

mensurabilis cap. XI. Berlin 1874; auch Bohn, P., Magistri Franconis, Ars cantus mensurabilis. Trier 1880 (deutsch).

116 Schubiger a. a. O. S. 17.

117 Compendium discantus. Coussemaker, Script. I, 154.

118 Daselbst I, 1 ff.

119 Gerbert, Script. II, 287—369.

120 Karl Beck hat für den Stuttgarter „Literarischen Verein" die Abhandlung publicirt und in's Deutsche übertragen. Ueber verschiedene Handschriften und Drucke vgl. S. 7 und Fétis, Biographie universelle. 2. Aufl. IV, 381.

121 Ein ser andächtig christlich Büchlein aus hailigen schriften in teutsch reymen gesetzt von Adam von Fulda. Wittenberg 1512. Vgl. Rambach, Luthers Verdienste um den Kirchengesang. S. 49.

122 Gerbert, Script. III, 329—381. Ein weiterer Tractat aus dem 15. Jahrhundert sei hier nur genannt: Das Introductorium Musicae von Johann Keck, Professor der Theologie in Augsburg (1442). Er behandelt u. a. die Proportionen der Tonintervalle (Gerbert III, 319—329).

123 Boëtius ist hier falsch citirt, denn dieser spricht I, 24 von denen, die mehr durch natürlichen Instinkt, als durch wissenschaftliche Kenntnisse Dichter werden.

124 und 125 Lübke, Dr. W., Grundriß der Kunstgeschichte 7. Aufl., S. 374 ff.

126 Recht der Angeln und Weriner tit. 5, art. 20 Walter, corp. jur. Germ. I, 377.

127 Capit. gen. v. J. 789. Pertz, Mon. III, 69.

128 Epistolae 230.

129 Thegan, Vita Lud. c. 19.

130 Chronik Hermanns und d. Ekkehart von Aura z. J. 1043.

131 Adam von Bremen. Hamburgische Kirchengesch. III, 156.

132 Chronik d. Ekkehart von Aura z. J. 1114.

133 Wattenbach a. a. O. S. 516.

134 Das. S. 518.

135 Schannat, Conc. tom. IV, p. 371.

136 Corp. jur. can. c. 12, X. (III, 1), und cap. unic. (III, 1) in 6°.

137 Wackernagel, Geschichte d. deutschen Literatur. S. 151. Vgl. Boos, Thomas und Felix Platter. 2. Aufl. Leipzig, Hirzel, 1878.

[138] Grisar, Dr. H., Brixener Synoden im 15. Jahrhundert, im „Historischen Jahrbuch" der Görres-Gesellschaft. I. Bd., Münster 1880, S. 634.

[139] Berthold von Regensburg, Predigten, herausgegeben von Kling. Berlin 1824.

[140] Sachsenspiegel, herausgeg. von Homeyer I, 38, 1, u. I, 50, 2.

[141] Schwabenspiegel, herausgeg. von F. v. Laßberg. Landrecht 15, 41.

[142] Sachsenspiegel III, 45 und Schwabenspiegel 255, 13; Weichbild- und Lehnrecht, gedruckt 1537 zu Leipzig, liber III, art. 45.

[143] Pertz, Legg. II, 430.

[144] Arnold. Freist. I, 305 (aus Wackernagel a. a. O. S. 132).

[145] Schannat, Concilien III, 532.

[146] So z. B. die Concilien von Lüttich 1287 (das. III, 695), Utrecht 1293 (IV, 17), Worms 1316 (IV, 258), Köln 1536 (VI, 265 und 556), Straßburg 1549 (VI, 498) u. a. m.

[147] Das. IV, 392 und VI, 21.

[148] Auf der Synode zu Olmütz 1342, das. IV, 369.

[149] Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst. Halle 1795, S. 22.

[150] Scheid, De jure in musicos singulari. Jenae 1738, p. 47 ff.; und E. Barre, Die Bruderschaft der Pfeifer im Elsaß. 1873, S. 19

[151] Wasielewski, W. J. v., Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. Berlin 1878, S. 6 ff.

[152] Fries, Abhandlung vom sogenannten Pfeifergericht. Frankfurt 1752, S. 3; ferner Schubiger, P. A., Musikalische Specilegien. Berlin 1866, p. 156.

[153] Der hl. Thomas von Aquin sagt: „Das Spiel ist nothwendig zur Unterhaltung im menschlichen Leben. Für alle Dinge aber, die zur Unterhaltung der menschlichen Gesellschaft dienen, können irgend welche erlaubte Gewerbe angeordnet werden. Deßhalb ist auch das Gewerbe der Histrionen, welches bezweckt, den Menschen Erheiterung zu spenden, an sich nicht unerlaubt; und diejenigen, welche es ausüben, befinden sich nicht im Stande der Sünde, wenn sie nur Maß dabei halten, d. h. wenn sie nicht unerlaubte Worte oder Thaten im Spiele vorbringen, dasselbe zu ungebührlichen Nebengeschäften benutzen, zur unpassenden Zeit spielen u. s. w. Daher sündigen auch diejenigen nicht, welche solche Leute in mäßiger Weise unterstützen, sondern sie handeln recht, indem sie ihnen Lohn für

ihren Dienst geben." Summa p. 2, 2 qu. 168 art. 3. Der Canon des Concils von Arles 314, daß die Komödianten, so lange sie ihr Handwerk treiben, von der kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossen bleiben sollen, ist erstens nur eine particulare Verfügung; zweitens ist es nicht ausgemacht, daß dieses Decret, welches gegen diejenigen gerichtet war, die an den Schauspielen der Heiden sich activ betheiligten, auf die Schauspieler des Mittelalters angewendet werden könne, und schließlich ist nicht anzunehmen, daß es sich hier um eine excommunicatio ipso facto handelt. Weiteres darüber in meinem Aufsatze in den Monatsheften für Musikgeschichte 1881, S. 109.

[154] Barre a. a. O. S. 45.

[155] Scheid a. a. O. S. 48.

[156] Barre a. a. O. S. 15.

[157] Vgl. Anm. 40.

[158] Pertz a. a. O. III, 439.

[159] Hoffmann, Gesch. des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Hannover 1861, S. 9 ff.

[160] Binterim, Concilien. II, 227.

[161] Das katholische deutsche Kirchenlied. Freiburg 1862, S. 40.

[162] Bernardi Opera, ed. Mabillon II, 1197.

[163] Schannat, Concilien. V, 381.

[164] Das. S. 308.

[165] Das. S. 655. Item statuimus et mandamus, ut quilibet sacerdos nostrae dioecesis, cum gratia Dei dispositus missarum sollemnia decantaverit, Gloria in excelsis, Credo, Offertorium, Praefationem cum Pater noster juxta sacrorum Canonum sanctiones a principio usque ad finem decantet, nullo abstracto, diminuto vel resecto aut aliud responsorium vel carmen vulgare loco praemissorum in organis aut choro, qui praesentes fuerint Clerici resonent. Et in Credo tractatim cantetur „Ex Maria virgine et homo factus est" genibus flexis. Alioquin contra transgressores rite procedemus. Der Satz mit aut aliud ist zum vorigen zu ziehen: und ohne daß sie = nec aliud.

[166] Schannat, Conc. VI, 21.

[167] Das. 255.

[168] Das. VII, 164 und IX, 40.

[169] J. Boemus, de moribus, legibus et ritibus omnium gentium. III, 15.

[170] Hoffmann a. a. O. S. 417, und Böhme a. a. O. Nro. 528.

[171] Wolf, Gesch. des deutschen Kirchengesanges im Eichsfelde. Göttingen 1815, S. 45. Petz, Thesaurus anecd. tom. II, 3, p. 50.

[172] Schubiger a. a. O. S. 69.

[173] Agenda pastoralia archid. Mogunt., Trevir. et Colon. eccl. in Wolf a. a. O. S. 47.

[174] Manuale eccles. pro. Archid. Mog. 1701, p. 140.

[175] Das. S. 154.

[176] Ordinarium inclytae ecclesiae Swerinensis in Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 511.

[177] Quix, Historische Beschreibung der Münsterkirche. Aachen 1825, S. 119.

[178] Schubiger a. a. O. S. 195.

[179] Witzel, Psaltes ecclesiastes. 1550, Bl. 100.

[180] Hoffmann a. a. O. S. 370.

[181] Severus, parochiae Mogunt. p. 126 etc. in Wolf a. a. O. S. 48.

[182] Bebelii facetiae. I, 5.

[183] Schannat, Conc. VII, 360.

[184] Meister a. a. O. S. 15 u. 52.

[185] Böhme a. a. O. Nr. 539, 558, 567, 568, 569.

[186] Confessio Augustana art. 24.

[187] Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Leipzig 1867. II, S. 21.

[188] Brendel, Gesch. der Musik. 5. Aufl., S. 130. Köstlin, Gesch. der Musik. 2. Aufl., S. 186 u. 192.

[189] M. Bernhard, Vorrede zur Gesch. der Kirchenlieder von Göz. Stuttgart 1784. Wolf, Geschichte des deutschen Kirchengesanges im Eichsfelde. Göttingen 1815. Bollens, Der deutsche Choralgesang. Tübingen 1851.

[190] Das in „ “ eingeschaltete ist aus: Mathesius, Historien. Nürnberg 1576.

[191] Auslegung des I. Buches Mosis. Ges. Schriften. II, 2347.

[192] Rambach, Luthers Verdienst um den Kirchengesang. Anhang S. 91.

[193] Forkel, Geschichte der Musik. II, 76.

[194] Tischreden. Gesammelte Schriften. XXII, S. 2281. 1190. 2250. 2248.

[195] Strobel, Sammlung einiger Briefe Luthers. Nürnberg 1780, S. 77.

[196] Rambach a. a. O. S. 42 ff.

197 Vermahnung zum Sakramente. Gesammelte Schriften. X, 2698 und 266.

198 Rambach a. a. O. S. 31 u. 38.

199 Die Belege dafür in Rambach S. 30 ff.

200 Vorrede zu den christlichen Gesängen. Wittenberg 1542. Rambach sagt: Luther empfand das Würdevolle, Erhebende und bei aller seiner Einfachheit Kunstvolle des (lateinischen) Choralgesanges so sehr, daß er um seinetwillen den Gebrauch der lateinischen Sprache beim Gottesdienste beibehalten wissen wollte. „Auf eine Zeit," erzählt Matthesius, „kommt Luther zu Eisenberg am Ostertage in die Kirchen, und als man da den Introitum deutsch sang in die lateinischen Noten, rümpfet er sich hart. Wie er heim zu Tische kommt, fragt ihn sein Wirth, was ihm gewesen wäre. ‚Ich dacht,' spricht er, ‚es würden mich die k..... P... ankommen über ihrem läppischen Gesang. Will man deutsch singen, so singe man gute deutsche Lieder, will man lateinisch singen, wie's die Schüler thun sollen, so behalte man den alten Choral und Text' u. s. w." R. S. 91 ff.

201 Schannat, Conc. VI, 255.

202 Das. 598.

203 Praetorius, M., Syntagma musicum. I, 449 ff.

204 Ebendas. 452.

205 Commentariorum de statu religionis etc. Strassburg 1555, fol. 273: „numeros addidit et modulos".

206 Cantica sacra. Hamburg 1588. Vorrede: „Melodiis illustravit".

207 Vorrede zu N. Hermanns Sonntagsevangelien. Wittenberg 1560; ferner: v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang. Leipzig 1843. I, 161.

208 Meister a. a. O. S. 29.

209 Jahrgang 1880, Nr. 1.

210 „Den Beweis dafür habe ich durch Nebeneinanderstellen der Melodien erbracht in Nr. 10 der Monatshefte für Musikgeschichte. Berlin 1880."

211 Rambach a. a. O. S. 55.

212 Daselbst S. 81.

213 Vorrede zu den „Geistlichen Liedern". Wittenberg 1535.

214 Eine weyse christlich Meß zu halten u. s. w. 1524.

215 Bernhard, M., Vorrede zur Geschichte der Kirchenlieder von Göz. S. XXIX.

216 Vgl. Anm. 213.

217 Kade, O., Mattheus le Maistre. Mainz 1862, S. 103.

218 Ambros, Geschichte der Musik. 2. Aufl. III, 414.

219 Lateinisch in Forkel, Musikalischer Almanach. 1784.

220 Brendel, Geschichte der Musik. 5. Aufl., S. 121.

221 Frank, P., Geschichte der Tonkunst. 3. Aufl., S. 45.

222 Coussemaker, E. de, les Harmonistes du XIV. siècle, p. 13; ferner Goldast, Rerum alam. Script. I, 189.

223 Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. II. Bd., S. 43 ff.

224 Adam de Fulda, Musica, pars II. cap. IX. u. XII. bei Gerbert. III, 350 und 354.

225 Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. 3. Aufl., 2. Bd., S. 181, 165 und 256.

226 Glareanus, Dodecachordon. Basel 1516, p. 460.

227 Das protestantische Kirchenlied: O Welt, ich muß dich lassen; und das katholische: O heilige Seelenspeise, in Stein's Gesangbuch. Köln, Nr. 99.

228 Geschichte der Musik. III, 392.

229 Geschichte der Musik. II, 676.

230 Vorrede zur Musica divina, p. XV.

231 Citate aus Fétis, Biographie universelle. 2. Aufl. IV, 354.

232 Siehe Anmerk. 230.

233 Geschichte der Musik. III, 399.

234 Forkel a. a. O. II, 686.

235 Chrysander, Jahrbücher. II, 79.

236 Abgedruckt in einer Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte. Jahrgang 1869.

237 Chrysander, Jahrbücher. II, 21.

238 Daselbst S. 169.

Namen- und Sachregister.

U.

V.

W.

Z.

Bäumker, Wilhelm,

Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation eine Reihe verschiedener Abhandlungen

Freiburg im Breisgau [u.a.] 1881